Comunidades digitales, museos e historia pública:

Experiencias en torno a América Latina

María Elena Bedoya Hidalgo
Jimena Perry Posada
Manuel Salge Ferro
Editores

USFQ PRESS
Universidad Externado de Colombia

Comunidades digitales, museos e historia pública: Experiencias en torno a América Latina

USFQ PRESS
Universidad San Francisco de Quito USFQ
Campus Cumbayá USFQ, Quito 170901, Ecuador.
https://usfqpress.com/
Somos la casa editorial de la Universidad San Francisco de Quito USFQ. Fomentamos la misión de la universidad al divulgar el conocimiento para formar, educar, investigar y servir a la comunidad dentro de la filosofía de las Artes Liberales.

Editorial Universidad Externado de Colombia
Calle 12 n.º 1-17 este. Bogotá, Colombia
https://publicaciones.uexternado.edu.co/
La editorial de la Universidad Externado de Colombia publica textos y obras de consulta en distintas ramas del saber, principalmente en Ciencias Sociales, cuyos autores, en su mayoría, son profesores e investigadores de la misma Universidad. Además, realiza coediciones con prestigiosas instituciones nacionales e internacionales como centros de educación superior y otras editoriales.

Comunidades digitales, museos e historia pública: experiencias en torno a América Latina
Autores: María Elena Bedoya Hidalgo[1], Jimena Perry Posada[2], Manuel Salge Ferro[3,4], Marcos Tolentino[5], Marco Antonio Chávez Aguayo[6,7], Eduardo Daniel Ramírez Silva[8], Michel Kobelinksi[9]; Elisa Sevilla[10]; María José Jarrín[11]; Karina Barragán[12]; Cassandra Sabag Hillen[13]; Paulina Jáuregui[12]; Jenny Barclay[14]; María Isabel Cupuerán[15]; Camilo Zapata[16]; Agathe Dupeyron[17]; Teresa Armijos[14]; Paúl Andrés Narváez Sevilla[18]; María Antonieta Vásquez Hahn[10]; Pablo Escandón[19]; Ricardo Santhiago[20]; Ivette Quezada Vásquez[21]; Alejandra Panozzo Zener[22]; María Paula Villani[23]; Andrés Felipe Ospina[24]

[1]Universidad de Manchester, Manchester, Reino Unido; [2]Iona University, Nueva York, EE. UU.; [3]Universidad Externado de Colombia, Bogotá, Colombia; [4]Observatorio del Patrimonio Cultural y Arqueológico, OPCA, Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia; [5]Universidad Estatal de Campinas, São Paulo, Brasil; [6]Universidad de Guadalajara, Guadalajara, México; [7]Sistema Nacional de Investigadores, SIN, Ciudad de México, México; [8]Universidad ITESO, Guadalajara, México; [9]Universidad Estatal de Paraná, Paranavaí, Brasil; [10]Universidad San Francisco de Quito USFQ, Quito, Ecuador; [11]Universidad Aix-Marseille, Marsella, Francia; [12]Universidad de Las Américas, Quito, Ecuador; [13]Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, México; [14]Universidad de East Anglia, Norwich, Reino Unido; [15]Universidad Internacional de Valencia, Valencia, España; [16]Universidad de Bristol, Bristol, Reino Unido; [17]University College London, Londres, Reino Unido; [18]Cinemateca Nacional del Ecuador, Quito, Ecuador; [19]Universidad Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, España; [20]Universidad Federal de São Paulo, São Paulo, Brasil; [21]Universidad de Santiago, Santiago, Chile; [22]Universidad Nacional de Rosario, Rosario, Argentina; [23]Secretaría de Cultura y Educación, Rosario, Argentina; [24]Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia,

Esta obra es publicada luego de un proceso de revisión por pares ciegos (*peer-reviewed*).
Producción editorial: Andrea Naranjo
Editores: María Elena Bedoya Hidalgo, Jimena Perry Posada, Manuel Salge Ferro
Diseño y diagramación: Krushenka Bayas
Diseño de cubierta: Krushenka Bayas
Corrección profesional: Ismael Guerrero

© María Elena Bedoya Hidalgo, Jimena Perry Posada, Manuel Salge Ferro, Marcos Tolentino, Marco Antonio Chávez Aguayo, Eduardo Daniel Ramírez Silva, Michel Kobelinksi; Elisa Sevilla; María Antonieta Vásquez Hahn; María José Jarrín; Karina Barragán; Cassandra Sabag Hillen; Paulina Jáuregui; Jenny Barclay; María Isabel Cupuerán; Camilo Zapata; Agathe Dupeyron; Teresa Armijos; Paúl Andrés Narváez Sevilla; Pablo Escandón; Ricardo Santhiago; Ivette Quezada Vásquez; Alejandra Panozzo Zener; María Paula Villani; Andrés Felipe Ospina, 2023
© De esta edición USFQ PRESS, Universidad San Francisco de Quito USFQ, 2023
© De esta edición Editorial, Universidad Externado de Colombia, 2023

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0). Esta licencia es la más restrictiva de las seis licencias principales, la cual permite solo descargar y compartir el contenido, siempre y cuando se dé crédito a la obra original. No se permite su uso comercial ni tampoco modificación alguna.

ISBNe-USFQ PRES: 978-9978-68-255-5
ISBNe-Universidad Externado de Colombia: 978-628-7620-37-7
ISBN-Universidad Externado de Colombia: 978-628-7620-38-4
Primera edición: abril, 2023
Tiraje: 135 ejemplares

Catalogación en la fuente Biblioteca de la Universidad San Francisco de Quito USFQ.

Comunidades digitales, museos e historia pública : experiencias en torno a América Latina / editores: María Elena Bedoya Hidalgo, Jimena Perry Posada, Manuel Salge Ferro ; [autores, María Elena Bedoya Hidalgo … [y otros]]. – Quito : USFQ Press ; Bogotá : Editorial Universidad Externado de Colombia, ©2023.
p. cm.

ISBNe USFQ PRES: 978-9978-68-255-5
ISBNe Universidad Externado de Colombia: 978-628-7620-37-7
ISBN Universidad Externado de Colombia: 978-628-7620-38-4

1. Museos y comunidad. – 2. Innovaciones tecnológicas. – 3. Comunidades digitales. – 4. Historia pública – América Latina. – I. Bedoya Hidalgo, María Elena, ed. y autora. – II. Perry Posada, Jimena, ed. – III. Salge Ferro, Manuel, ed.

CLC: D16.163 .C66 2023
CDD: 907.2

OBI-169

Se sugiere citar esta obra de la siguiente forma:
Bedoya Hidalgo, M. E., Perry Posada, J. y Salge Ferro, M. (Eds.) (2023). *Comunidades digitales, museos e historia pública: experiencias en torno a América Latina*. USFQ PRESS y Universidad Externado de Colombia.

El uso de nombres descriptivos generales, nombres comerciales, marcas registradas, etcétera, en esta publicación no implica, incluso en ausencia de una declaración específica, que estos nombres están exentos de las leyes y reglamentos de protección pertinentes y, por tanto, libres para su uso general.

La información presentada en este libro es de entera responsabilidad de sus autores. USFQ PRESS presume que la información es verdadera y exacta a la fecha de publicación. Ni la USFQ PRESS, ni los autores dan una garantía, expresa o implícita, con respecto a los materiales contenidos en este documento ni de los errores u omisiones que se hayan podido realizar.

Comunidades digitales, museos e historia pública: Experiencias en torno a América Latina

María Elena Bedoya Hidalgo
Jimena Perry Posada
Manuel Salge Ferro
EDITORES

2023

USFQ PRESS

Universidad Externado de Colombia

Agradecimientos

Una intuición que se transforma en una idea, una idea que se incuba como un sueño, un sueño que toma forma en el mundo: en este caso, un libro. Estamos felices de compartir las reflexiones y análisis de un grupo magnífico de autores, y estamos seguros que sus aportes enriquecerán las discusiones sobre los temas tratados. A cada uno de ellos, gracias por confiar en este proyecto editorial. Gracias a la Universidad Externado de Colombia y a la Universidad San Francisco de Quito USFQ por la sinergia para sacar adelante la propuesta, en especial a Andrea Naranjo y a Johanna Garzón por su ayuda y paciencia. De parte de Malena Bedoya, agradezco a mi familia, Thomas Paré y Yann Paré, por todo su apoyo y por la paciencia en estos procesos de escritura en medio de un largo proceso de migración. A mis colegas editores por su entusiasmo e interés en debatir y compartir estos temas. De parte de Jimena Perry, agradezco a Luisa Perry, periodista, quien fue una fuente de consulta permanente durante todo este proceso y a mis colegas editores por sus ideas, contribuciones y motivación para lograr esta publicación. Sin ellos esto no hubiera sido posible. De parte de Manuel Salge, gracias a Penélope por su genialidad y gracias a María Carolina Correal por las maravillosas conversaciones sobre el tema.

Contenido

Introducción 13

Museos, tecnologías y mediaciones 29

Conservar y compartir conocimientos y experiencias en los espacios públicos 31
Michel Kobelinski

Intervenciones interdisciplinarias de historia pública para la educación en reducción de riesgo de desastres en museos y colegios públicos de Quito 51
Elisa Sevilla, María José Jarrín, Karina Barragán, Casandra Sabag, Paulina Jáuregui, Jenni Barclay, María Isabel Cupuerán, Camilo Zapata, Agathe Dupeyron, Teresa Armijos, Paúl Narváez, María Antonieta Vásquez Hahn

Cibermuseos y comunidades digitales. Reconstrucción de memoria urbana en plataformas sociales 83
Pablo Escandón-Montenegro

Museos, historia pública y representaciones 109

La historia pública como una brecha: historia en familia, colecciones de artistas y comunidades digitales 111
Ricardo Santhiago

Una aproximación a las formaciones nacionales de alteridad: representación de «lo indio» en los museos históricos de México, Chile y Argentina 139
Ivette Quezada Vásquez

Museos, pandemia y duelos colectivos **169**

«Registro de pandemia» (Museo de la Ciudad, Rosario-Argentina). El pasado y presente con y desde otros **171**
Alejandra Panozzo Zenere y María Paula Villani

Funerales digitales: maneras colectivas de recordar y asumir los duelos en tiempos aislados 197
Andrés Felipe Ospina Enciso

Memorias, testimonios e historias difíciles **219**

Encuentros virtuales con sobrevivientes de la ESMA. El Museo Sitio de Memoria ESMA y la difusión de entrevistas virtuales con sobrevivientes del centro clandestino de detención Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) 219
Marcos Tolentino

La Glorieta de Las y Los Desaparecidos: patrimonio complejo y contestado de Guadalajara, Jalisco, México 259
Marco Antonio Chávez Aguayo, Eduardo Daniel Ramírez Silva

Biografías de los editores 301
Biografías de los autores 303

Introducción

María Elena Bedoya Hidalgo,
Jimena Perry Posada,
Manuel Salge Ferro

Los profundos cambios en la interacción social, en los postulados y límites de la acción estatal, en la distribución de las riquezas y pobrezas, y, en general, en la experiencia de la cotidianidad producidos desde 2020 por la pandemia del COVID-19 hacen necesarias reflexiones interdisciplinarias y lecturas comparadas para entender lo que estamos viviendo y arriesgar ideas sobre el porvenir. Este momento histórico nos ubica en un punto de observación privilegiado para evaluar y proyectar nuevos modos de organización y comunicación colectiva que, entre otras cosas, implican diferentes formas de relacionarnos con los pasados, con el valor que les atribuimos, con la forma como los conservamos y exhibimos, con los usos que les damos y, en general, con el tipo de relaciones que componemos a partir de ellos. En este contexto, diversas prácticas disciplinares han adoptado enfoques, metodologías y modos de codificación novedosos para mantenerse al tanto de lo que dichos cambios implican. Las humanidades digitales atraviesan un momento de auge y, consecuentemente, sus objetos de reflexión, fuentes de consulta y modos de transmitir conclusiones proponen nuevos horizontes de trabajo. Por otra parte, cada vez son más los museos latinoamericanos que han desarrollado iniciativas, programas y enfoques dedicados a promover la relectura de sus colecciones y la participación e inclusión de sujetos, públicos y audiencias. Finalmente, la historia pública poco a poco ha encontrado un momento de consolida-

ción a través de la explosión de un sinfín de proyectos creativos que retan las formas tradicionales de apropiación del pasado.

En este contexto, *Comunidades digitales, museos e historia pública: Experiencias en torno a América Latina* contribuye a difundir y, ojalá, a propiciar dichas discusiones teniendo presente que las diversas iniciativas acá reunidas han sido llevadas a cabo desde, por y para la región. Así, este libro es el resultado de un esfuerzo por compilar ricos encuadres teóricos y disciplinares. Poner en evidencia ejemplos significativos que combinan múltiples fuentes y escalas de análisis. Proponer aproximaciones metodológicas novedosas y creativas formas de aplicación. Para, de esta forma, poner sobre el mantel una representación amplia, actualizada e incluyente de lo que significa pensar los intersticios, los cruces y las tensiones de las relaciones entre comunidades digitales, museos e historia pública.

Teniendo en cuenta lo anterior, el presente volumen promueve un sugerente intercambio de conocimientos, investigaciones y propuestas en torno a los tres temas mencionados. Si bien cada vez es mayor la producción académica en la región sobre comunidades digitales, museos e historia pública, hay muy pocas, o ninguna, iniciativa que las recoja en un solo volumen guiado por una mirada global interesada en dar cuenta de la solidez de la región sobre el tema. Así, esta publicación pone a disposición de investigadores, profesores y estudiantes procesos investigativos y reflexiones de quienes están a la vanguardia de cada uno de los temas tratados en nuestro contexto americano. Con esto, esperamos que los interesados encuentren formas de crear puentes de saberes más allá de las particularidades y trayectorias locales.

Este libro ha sido dividido en cuatro secciones. La primera se refiere a los museos, las tecnologías y las mediaciones como medios de apropiación del pasado en la región. En esta sección, el lector encontrará estudios de caso críticos que iluminan el camino que está tomando la producción de las humanidades digitales en Latinoamérica. En la segunda, los autores examinan el desarrollo de la historia pública y sus representaciones en la región, lo cual vale la pena enfatizar debido a las diferencias que la disciplina presenta con Europa y Estados Unidos en la forma en que se ejerce y entiende. Una historia pública latinoamericana tiene un profundo carácter interdisciplinar, es interactiva, participativa, incluyente y consciente de nuestros complejos contextos políticos. La tercera parte expone algunas

de las formas en que la pandemia del COVID-19 ha afectado nuestro ejercicio público. La cuarta y última parte del libro expone el campo de los estudios y producción de memorias históricas a través de testimonios e historias. Los artículos en esta sección del libro exploran las diversas formas en que representaciones de pasados violentos han tomado forma y cómo se transforman dependiendo del contexto y sus objetivos.

Museos, tecnologías y mediaciones

Los debates sobre la definición del museo han estado presentes en América Latina por lo menos de forma activa desde la «Mesa redonda sobre el desarrollo y el papel de los museos en el mundo contemporáneo» llevada a cabo en Santiago de Chile en 1972. En esta oportunidad, la UNESCO, el Consejo Internacional de Museos ICOM y profesionales interesados en museología sentaron las bases para las continuas y permanentes reflexiones alrededor de la naturaleza y la función de los museos. A partir de esta reunión se han suscitado diversas aproximaciones a las formas de curar exposiciones, al aprovechamiento del espacio y a diseñar interacciones con los públicos.

En su artículo, «Conservar y compartir conocimientos y experiencias en los espacios públicos», Michel Kobelinski amplía estas discusiones a través de los *Pop Up Museums*, que son exposiciones temporales creadas por la gente para la gente. Es decir, aquellas en las que se escoge un tema y un lugar y se invita a los públicos a que traigan un objeto o tema para compartir. Además, son ellos mismos quienes escriben las etiquetas y los textos de sus contribuciones. Un *Pop Up* puede durar unas horas o unos días, apareciendo en cualquier momento y lugar, pero aprovechando especialmente espacios de exposición no tradicionales. Su objetivo central es reunir personas para promover diálogos a través de historias, arte y objetos.

Kobelinksi usa el modelo del *Pop Up Museum* para revaluar el concepto convencional de curaduría. De acuerdo con el autor, la única manera de lograr exhibiciones y museos participativos, inclusivos y diversos es escuchando al público. Esta afirmación, que parece tan evidente, es todavía motivo de extensas controversias. Desde la publicación del libro de Tony Bennet, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, en

1995 en el cual se hace un recuento de los museos, ferias y exposiciones del siglo XIX y analiza cómo estas instituciones eran concebidas como lugares de instrucción y disciplina; pasando por lo que el profesor Peter Vergo denominó la Nueva Museología (1989) que puso en tela de juicio la autoridad y el conocimiento especializado de curadores y especialistas; hasta la museología crítica que rompió con la forma de curar y exponer dedicada a repetir y difundir historias ya contadas para dar paso a prácticas contemporáneas que se centran más en generar experiencias y no solo en reproducir saberes en el sentido de Sharon MacDonald en su texto de 2007 «Conservar y compartir».

Los museos se han visto abocados a adaptar y actualizar sus narrativas y los mensajes que transmiten para mantenerse acorde con sus tiempos. Así, en este momento pospandemia COVID-19 no es posible pensar en museos sin considerar a quienes son los protagonistas de las historias contadas: las comunidades. Con esta claridad, Kobelinksi muestra por qué los *Pop Up Museums* han tenido éxito en Brasil y cuáles son sus ventajas. Una de ellas, directamente relacionada con la historia pública, es el esfuerzo por alcanzar audiencias no académicas o especializadas al seguir el objetivo de democratizar el conocimiento y dar voz a quienes se han visto excluidos de su propia historia. En este contexto, el formato *Pop Up* ha sido muy bien recibido por la ciudadanía porque es la gente quien decide y escoge qué es lo que vale la pena mostrar y, por lo tanto, conservar.

En este momento, vale recalcar la importancia de la relación entre las teorías materialistas y los medios, como lo sugiere Michelle Henning en su estudio de 2005 *Museums, Media and Cultural Theory*. De acuerdo con la autora, si pensamos ese espacio museal mediático más allá de un simple movimiento de información a lo largo de un espacio y atendemos al aspecto tangible y experiencial del museo, podemos comprender las actividades humanas en sus entornos y contenidos ideológicos. Según Henning, este proceso de «mediatización» del museo resulta en un complejo escenario de traducción y circulación que opera en varios niveles. Por un lado, implica cambios en la relación entre la exposición y el cuerpo del visitante, que sustituye el artefacto del museo como el objeto que examina en el espacio de exposición, pero que también es objeto de control y vigilancia. Por otro lado, esta circunstancia implica cambios en la forma de concebir a los visitantes como sujetos políticos. Lo que

se relaciona con las maneras en que los artefactos materiales, que antes interactuaban con los visitantes en el entorno del museo, según Henning, ahora fomentan diálogos entre los visitantes, cambiando el tipo de relación práctica entre el mundo material y físico.

En línea con esta reflexión, el artículo titulado «Intervenciones interdisciplinarias de historia pública para la educación en reducción de riesgo de desastres en museos y colegios públicos de Quito», de Elisa Sevilla, María José Jarrín, Karina Barragán, Casandra Sabag, Paulina Jáuregui, Jenni Barclay, María Isabel Cupuerán, Camilo Zapata, Agathe Dupeyron, Teresa Armijos y Paúl Narváez, muestra dos procesos específicos de trabajo en torno a la educación en museos para la prevención de riesgos frente a amenazas naturales desde las distintas combinaciones que ofrece el universo digital. Los autores centran su atención en la recuperación de la memoria de los desastres y su vínculo con las políticas de desarrollo urbano a partir de intervenciones artísticas y educativas realizadas en el espacio público a través del diseño de estrategias que van desde las narrativas hipermedia, a la resignificación del espacio de los museos. Uno de los objetivos del proyecto era no solo la comprensión de la complejidad del problema del riesgo, sino de cómo reducirlo a partir del uso de múltiples herramientas teóricas y metodológicas de corte interdisciplinar que acercan a la geología, la geografía, así como a las humanidades y las artes. El proyecto pone énfasis en las propuestas de los «aprendizajes significativos» en donde la educación informal juega un papel preponderante, en línea con lo discutido por Didham y Ofei-Manu o Ricardo Rubiales[1].

En este trabajo se analizan dos estrategias. La primera, es la presentación de una plataforma digital realizada en coproducción entre especialistas y estudiantes de secundaria de un colegio local. Dicho espacio adoptó la perspectiva de un pensamiento crítico situado para discutir los temas de riesgo en la ciudad. La metodología apuntaba a la creación de una estructura narrativa «no lineal» que trabaja con archivos de corte científicos o históricos para transformarlos en contenidos lúdicos, reflexivos y diversos, siguiendo la idea de convergencia de Jenkins. Paralelamente, los autores nos presentan las estrategias realizadas en distintos museos de la

[1] Ver: Ofei-Manu, P., & Didham, R. J. (2018). Identifying the factors for sustainability learning performance. *Journal of Cleaner Production*, *198*, 1173-1184. https://doi.org/10.1016/j.jclepro.2018.06.126

ciudad de Quito conectados con las experiencias digitales de la plataforma virtual. El trabajo en el museo estuvo orientado al trabajo en la lectura de los distintos guiones y colecciones, así como en el trabajo con los equipos de mediación comunitaria para reconstruir pasajes históricos que permitan una relectura de los fenómenos naturales desde una perspectiva de memorias diversas.

Finalmente, el trabajo «Cibermuseos y comunidades digitales», de Pablo Escandón, nos presenta un acercamiento al cibermuseo, entendido como una categoría en sí misma de análisis que nos adentra en las complejidades de las relaciones entre el mundo de lo tecnológico y los museos en las sociedades contemporáneas. Desde donde la comunicación digital es un vector determinante para construir un concepto más amplio de museología; es decir, un campo que no solo existe como herramienta para difundir contenidos, sino que opera dentro de un proceso amplio de resignificación y diálogo desde, con y por los distintos públicos que acceden a las tecnologías. Así las cosas, tomando principalmente las tesis de Lèvy y Henning, Escandón habla de la importancia de comprender esta cibercultura —o el conjunto de sistemas culturales asociados a lo digital, a partir de un análisis de los museos como espacios mediáticos desde la perspectiva de los estudios culturales—.

Para su análisis, Escandón menciona dos proyectos digitales dentro de la categoría de cibermuseos. El primero, promovido por Rafael Racines, titulado «Quito, de aldea a ciudad», y el segundo, liderado por Eduardo Ramiro Molina, llamado «Cita con la memoria». El autor recurre a una descripción de los usos e interacciones de las plataformas digitales y reconstruye el acto fotográfico para generar una suerte de procesos participativos de construcción de la memoria. El trabajo de Escandón apunta a develar estos escenarios como «espacios vividos» que permiten otras formas de diálogo con y desde el pasado, más allá de las instituciones museísticas oficiales. Estos procesos de mediatización son, en parte, el centro de su reflexión. Sus análisis muestran el potencial de las narrativas hipermedia en el campo de una museología más integral y la importancia de la comprensión de estos espacios de flujo continuo de contenidos e interacciones sociales.

Finalmente, estos tres artículos ponen de manifiesto que el museo como diálogo se potencia desde los recursos tecnológicos que les ofrece la contemporaneidad. Y que América Latina no es ajena a estas prácticas,

antes bien, las ha empleado con éxito para transformar discursos decimonónicos del quehacer museológico, ofreciendo una experiencia diferente en clave de las mediaciones que suscita. Así, incluso podemos hablar de una nueva territorialidad virtualizada en el museo en el que las audiencias interactúan de formas más directas con ideas, objetos y narrativas.

Museos, historia pública y representaciones

Ahora bien, ahondando en la relación entre museos y formas de hacer historia pública en la región, en el artículo «La historia pública como una brecha: Historia en familia, colecciones de artistas y comunidades digitales», Ricardo Santhiago nos propone un análisis del estado del arte del campo en Brasil. Para lo cual, explora tres niveles de relación: la historia pública como fuente de inspiración; la historia en familia como un compromiso específico; y la historia digital como su solución tecnológica. El artículo también problematiza, de manera transversal, tanto las políticas como los esfuerzos por la preservación de la memoria y el patrimonio en dicho país.

Santhiago comienza explorando lo que ha denominado historia *en* familia en vez de historia *de la* familia, lo cual ilustra su reflexión sobre la notoria y profunda falta de financiación de las instituciones relacionadas con historia pública. Para lo cual, señala que esta falta de fondos podría resolverse si las familias interesadas en conservar su patrimonio pudieran destinar recursos para ello. Estas prácticas familiares, además, están redefiniendo el concepto mismo de familia como el principal espacio de diálogo social sobre la relación entre el pasado y el presente. Esto, a su vez, incursiona directamente en el ámbito de la historia pública y sus formas de acercar su conocimiento a audiencias no especializadas. El autor identifica un fértil campo de investigación y reflexión al notar que algunas de las maneras que dichas iniciativas familiares han encontrado para conservar su pasado es a través de la convergencia entre museos y plataformas. Este es un campo en el que el centro de producción histórica y de memorias no son las instituciones ni la academia en general, sino la familia. Para ilustrar su argumento, Santhiago analiza dos estudios de caso en Brasil: el Museo Itamar Assumpção, y el proyecto Sérgio Ricardo Memória Viva,

que, además de ser proyectos digitales para exhibir colecciones, resultan ejercicios de memoria promovidas directamente por familias.

Sin embargo, señala que, en Brasil, existen enormes dificultades para el ejercicio de la historia pública. No es solo la falta de apoyo económico a la investigación, sino por el poco reconocimiento que esta tiene por fuera de ámbitos académicos. En este sentido, propone una profunda crítica a las actitudes de los historiadores tradicionales frente a otras alternativas de producir la historia y señala cómo, por ejemplo, los espacios de educación no formal, la prensa, las escuelas de samba, las comunidades remanentes y los grupos religiosos son espacios en donde la historia se crea y se recrea constantemente. Esta tensión nos devuelve a la siempre presente puja entre memorias oficiales y no oficiales, conocimiento académico y popular e iniciativas públicas y privadas. Es así como en «La historia pública como una brecha» encontramos referencias a álbumes fotográficos familiares, diarios personales, genealogías, objetos y videos familiares como elementos que ayudan a entender la formación de memorias y a entender historias *en* familia como parte del pasado, pero, principalmente, como parte activa del presente y del futuro. Lo cual se relaciona con el llamado de Andreas Huyssen a la consolidación de memorias para el futuro[2].

Por otra parte, el artículo de Ivette Quezada Vásquez, titulado «Una aproximación a las formaciones nacionales de alteridad: representación de "lo indio" en los museos históricos de México, Chile y Argentina» reflexiona en torno a la alteridad en tres museos históricos de carácter nacional en México, Chile y Argentina. La autora está interesada en estudiar las narrativas que se construyen sobre el tema de «lo indio» a partir de elementos particulares de sus colecciones, y parte del principio de que el museo es un artefacto cultural y ha sido parte de las políticas de memoria e identidad de los Estados nación, y que «lo indio» es una categoría problemática en todo el continente, castigadora y a la vez reivindicada como potencia crítica al colonialismo.

Su hipótesis central es que los museos son lugares donde se configura «lo nacional» a partir de operaciones de exclusión e inclusión, o, en otras palabras, desde procesos de racialización a partir de principios de marcación social de alteridad. De esta manera, su propuesta se

[2] Ver: Huyssen, A. (2003). *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford University Press.

encamina a dialogar desde el presente para contribuir al desarrollo de políticas de reconocimiento, restitución y reparación. Para cada caso, Quezada estudia la *Alegoría de las autoridades españolas e indígenas* de Patricio Suárez de Peredo, del Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec en México; una pintura que da cuenta del reconocimiento mutuo de jerarquías internas y de los símbolos de hibridez que reconocen la condición misma de México, *La Fundación de Santiago*, de Pedro Lira; y la pintura del primer escudo nacional de la etapa conocida como *Patria Vieja* en el Museo Histórico Nacional de Santiago de Chile. Y, finalmente, el poncho mapuche perteneciente al general San Martín de la colección textil del Museo Nacional de Argentina, además de revisar el trabajo de Paula Baeza Pailamilla denominado *Mi cuerpo es un museo* de 2019, una *performance* que representa la operación de exhibición descorporizada de «lo indio» en el museo.

La discusión teórica se articula sobre dos ejes: el primero estipula que la creación de museos en el siglo XIX y principios del XX en América Latina hizo parte de la construcción y consolidación de los Estados nación y que las élites locales articularon una narrativa para dotar de cuerpo propio a las nuevas naciones. Así, el museo sedimenta la memoria como objeto arquitectural y como repositorio de representaciones a partir de la cultura material que custodia en sus colecciones. El segundo, evidencia que «lo indio», como principio de alteridad e identificación, se entiende, en la lógica del Estado nación, a partir de un esquema binario de civilización barbarie, promovido por las élites locales seguidoras de las doctrinas francesas y occidentales que sustentaban esa concepción. El estudio de los objetos de las colecciones le permite a la autora proponer interesantes entradas reflexivas, de las cuales haremos referencia tan solo a una de ellas. Por ejemplo, para el caso del poncho mapuche que perteneció al general San Martín, señala que se exhibe en el museo como un objeto desprovisto de lo indio y antes bien como un objeto apropiado por un general de la República, lo cual reproduce la metáfora del despojo. Acá, lo indio es parte de un proceso de asimilación y exclusión que confina lo indígena bajo la etiqueta de lo precolombino, como parte de un pasado lejano desprovisto de proyecto histórico y de presencia.

En suma, la autora nos presenta un recorrido reflexivo invitándonos al diálogo desde el museo, e indica que ese diálogo debe aspirar a un

reconocimiento real de los procesos y proyectos de los sujetos subalternos para transformar finalmente a los museos de historia en espacios movilizadores donde se confronten imágenes decimonónicas y se rompa la linealidad de la historia nacional.

Así, tenemos dos artículos que cuestionan directamente las formas de representación tradicionalmente promovidas desde los espacios museales. La primera, desde la potencia arrolladora de la historia en familia; y la segunda, desde la puesta en duda de los modelos tradicionales de construcción del Estado nación y sus discursos de exclusión e inclusión. Lo que, sin lugar a dudas, nos significa el reto de hacer de la historia una herramienta de lo público para pensarnos a futuro desde discursos reflexivos, críticos y, sobre todo, más amplios de los que habitualmente se han ido trazando con la precisión milimétrica de instituciones con fines e intenciones delimitados desde los presupuestos del siglo XIX.

Museos, pandemia y duelos colectivos

Este recorrido nos lleva a abordar las tensiones de la consolidación de comunidades digitales, museos e historia pública desde el presente. Para lo cual, la pandemia es un referente y un punto seminal de reflexión sobre el porvenir tanto en el quehacer dentro de los espacios museísticos como en los nuevos escenarios digitales.

En el artículo de Alejandra Panozzo Zener y María Paula Villani, titulado «Registro de pandemia (Museo de la Ciudad, Rosario-Argentina). El pasado y presente con y desde otros», las autoras mencionan la labor de los museos locales, que impulsaron *proyectos memorialísticos*, en los que se usa la memoria como un recurso político capaz de conjugar la ética y la estética de manera creativa y territorializada. Puntualmente, las autoras presentan el caso de estudio del *Registro de Pandemia. Primeras voces*, generada por el Museo Wladimir Mikielievich de la ciudad de Rosario en Argentina. Esta es una iniciativa que reflexionaba sobre el momento histórico desde la recuperación de las experiencias y vivencias de la ciudadanía rosarina. Tenía el fin de conformar un archivo colectivo sonoro, textual y audiovisual a partir de los relatos de los habitantes de la ciudad sobre sus rutinas durante la pandemia.

La propuesta parte de un enfoque interdisciplinar que busca, por una parte, recuperar una perspectiva crítica, para lo cual articula una lectura decolonial que promueve una modalidad de trabajo de base comunitaria, apuntalando un paradigma orientado hacia lo relacional; y, por la otra, a partir de las articulaciones identificadas detalla las acciones que se emprendieron en el marco de *Registro de Pandemia*. Este enfoque permite reflexionar sobre las posibilidades de una museografía abierta al diálogo, en la cual el devenir con y desde otros tiene un rol central.

Así, a partir de los planteamientos de Américo Castilla, Walter Mignolo y Rita Segato, las autoras rescatan tres puntos para demarcar un cambio que potencia y gestiona otro tipo de contenidos y saberes en los guiones museográficos. En primer lugar, se promueve una modificación de contenido a partir de la restitución de objetos que formaban parte de las colecciones de museos europeos. En segundo lugar, se reivindica a comunidades que no ingresaban dentro de los relatos oficiales. Estos ejercicios acompañan una revalorización de sus piezas, así como de su identidad. Finalmente, se valora la incidencia de organizaciones o artistas que se apropian de sus espacios para reconstruir memoria o cuestionar aquella que se ha dado a conocer a lo largo del tiempo.

En términos puntuales, el proyecto buscó construir un muestreo de registros personales y colectivos sobre las distintas vivencias de la ciudadanía rosarina durante la pandemia, para dejar un legado a las futuras generaciones sobre un acontecimiento mundial desde una mirada local. Esto se adelantó mediante una invitación para que cada vecino pudiera contar cómo se había visto modificada su cotidianidad frente a las políticas de aislamiento social.

Lo anterior es el punto de partida para que las autoras se centran en las metodologías a través de las cuales la experiencia es recabada. Por ello, consideran que es importante que el proyecto que estudian hace que el museo abandone su condición de espacio de memoria única para dar paso a otras historias, en este caso ciudadanas y cotidianas. Esto supone que la identidad colectiva local se produce desde el desdibujamiento de órdenes jerárquicos, palabras autorizadas y monopolios, y se reconfigura a partir de testimonios. Así, el ejercicio como parte de una política del reconocimiento y de las identidades ciudadanas apela a una memoria desde lo plural, rompiendo con esa historia única para dar paso a una historia viva.

Finalmente, cerramos con el trabajo «Funerales digitales: maneras colectivas de recordar y asumir los duelos en tiempos aislados», de Andrés Felipe Ospina, que propone reflexionar sobre la memoria y el duelo, desde la difícil coyuntura de la pandemia. El autor está interesado en reflexionar sobre la emergencia de comunidades digitales en el contexto de pérdida de los seres queridos y en los procesos funerarios de reconstrucción de la memoria familiar y colectiva. El interés en explorar las formas de valorar y mediar con la muerte tiene que ver con el interés de Ospina en analizar cómo lo patrimonial en dichos rituales se hace un proceso visible que está en constante transformación.

A través de un recorrido que se hace en clave etnográfica, el autor intenta explorar las prácticas funerarias en el esquema virtual e indagar cómo estas producen otras formas de reconocimiento colectivo y de convivencia comunitaria a pesar del «distanciamiento social» producido por las dinámicas de la pandemia. En el texto, la muerte es tratada desde una perspectiva antropológica e histórica que recurre a autores clásicos como Philippe Ariès o Sigmund Bauman, logrando entender cómo la muerte, como acto social, siempre se manifiesta de distintas maneras en la esfera pública. Así, resulta un llamado poderoso a entender cómo las comunidades digitales resignifican estas experiencias al pensar lo colectivo, e incluso las temporalidades de la ocurrencia de dichas «teatralizaciones del duelo», en tiempo real o diferido.

Así, estos dos artículos nos retan a pensar desde la coyuntura para entender el porvenir. Ponen de manifiesto que la esfera digital es un dominio en el que la cotidianidad y los momentos que marcan nuestro devenir en el mundo pueden ser puestos en escena y, por lo tanto, entendidos desde nuevos lugares de enunciación, que nos hablan de nuevas mediaciones y modos de representación. Paralelamente, el patrimonio emerge con fuerza para confrontarnos con su versatilidad en la construcción de memorias, la asignación de valores y la invención de comunidades de nuevas y variadas formas de pertenencia. De esta forma, los dos artículos nos muestran cómo el espacio, físico y virtual, puede ser releído en clave social; que la memoria es no solo dinámica, sino también una construcción activa; que las voces cincelan sus perfiles y que la generación de comunidades a su alrededor les garantiza nuevas formas de existencia.

Memorias, testimonios e historias difíciles

Finalmente, este recorrido nos lleva a uno de los puntos de convergencia entre comunidades digitales, museos e historia pública en América Latina, que se articula desde el campo de los estudios de memoria. De acuerdo con el investigador Michael Lazzara, en su artículo «The Memory Turn», hay tres momentos definitivos para entender el campo de la memoria en la región. El primero se sitúa entre las décadas de 1980 y 1990, cuando el énfasis de sus exploraciones giraba en torno al análisis de las memorias traumáticas, las formas de recordarlas, la transición hacia la democracia tras el final de las dictaduras del Cono Sur, y los retos que esto implicaba. El segundo, comienza a mediados de 1990 motivado por las contribuciones de la socióloga Elizabeth Jelin. Gracias a sus seminales aportes, los investigadores de la región dirigieron sus reflexiones sobre archivos, memoriales, lugares de recordación y pedagogías de la memoria. Paralelamente, algunas instituciones privadas y públicas comenzaron a ser valoradas de forma diferente y a ganar visibilidad. Si bien, durante estos dos períodos el énfasis recayó en el Cono Sur, el campo comenzó a expandirse a países con pasados igualmente problemáticos como Perú, Colombia, El Salvador, Guatemala, Nicaragua, Brasil y México. Finalmente, el tercer momento mencionado por Lazzara empieza con el cambio de siglo, cuando los estudios sobre memoria amplían su alcance, temas y lugares de investigación. Particularmente, desde esta perspectiva regional se incluyeron áreas rurales tradicionalmente marginadas y se visibilizaron problemas y retos relacionados con memorias e identidades locales.

Ahora bien, entrando a las contribuciones que dan forma al libro, el artículo «Encuentros virtuales con sobrevivientes de la ESMA. El Museo Sitio de Memoria ESMA y la difusión de entrevistas virtuales con sobrevivientes del centro clandestino de detención Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA)», de Marcos Tolentino, nos sitúa en el tercer momento descrito por Lazzara. Puntualmente, Tolentino provee una perspectiva novedosa al discutir el rol y la producción de testimonios virtuales de los sobrevivientes de la dictadura argentina recluidos en el centro clandestino de detención ESMA. Para lo cual, el autor analiza el contenido de los relatos, cómo se configuró la práctica de producirlos de manera remota y, finalmente, su consulta pública en el canal de YouTube del centro. Hace

hincapié en que el edificio donde hoy funciona el museo tuvo un rol particular en el uso del espacio como parte del aparato represivo clandestino, pues ahí estuvieron secuestrados y fueron torturadas las personas sobrevivientes de la última dictadura argentina.

Inspirado en el trabajo de Jelin de 2002, *Los trabajos de la memoria (Memorias de la represión)*, Tolentino se une a los debates relacionados con los altibajos de la producción de testimonios de sobrevivientes de los centros clandestinos de detención. Indica que no solo las narrativas, sino también sus lugares de enunciación, sus usos públicos relacionados con la denuncia humanitaria, la búsqueda de justicia y la elaboración de memorias relativas a las violaciones a los derechos humanos merecen investigaciones profundas con el fin de avanzar en el campo de la memoria.

El autor propone que el análisis de estos testimonios debe tener en cuenta los procesos subjetivos de los sobrevivientes, sus silencios, su contexto histórico y personal y las narrativas que producen en un momento determinado. Estas consideraciones, presentes desde el primer momento aludido por Lazzara, adquieren una renovada relevancia gracias a su inserción en las comunidades digitales que enfatiza este libro. Además, que la pandemia por el COVID-19 fomenta el uso de medios virtuales para potenciar el alcance y la promoción de estudios sobre las memorias históricas.

Asimismo, es necesario enfatizar en la historia oral como una herramienta metodológica y teórica de la historia pública. En este aspecto, Tolentino da un paso más allá de la simple descripción sobre el uso de entrevistas y testimonios. El autor examina cómo estas narrativas no siempre fueron vistas de una forma positiva; por ejemplo, durante los primeros años de la posdictadura, cuando eran «palabras amenazadas» para deslegitimar los testimonios de los enemigos. Fue tan solo a partir de la década del 2000 que el personal del ESMA, en el marco del museo, reunió más de 700 testimonios de sobrevivientes homologados ante la justicia argentina. El uso de testimonios en museos no es nuevo, sin embargo, en este texto, Tolentino muestra claramente cómo voces tradicionalmente excluidas de relatos nacionales han cobrado un papel protagónico en la producción de diversas memorias históricas constatando que recordar es un acto político.

Por otra parte, el artículo titulado «La Glorieta de Las y Los Desaparecidos: patrimonio complejo y contestado de Guadalajara, Jalisco, México», de Marco Antonio Chávez Aguayo y Eduardo Daniel Ramírez

Silva, proponen una lectura desde los conceptos de *difficult heritage* y *contested heritage* aplicado al análisis de caso de un elemento material del patrimonio cultural del Estado de Jalisco en México, denominado oficialmente Monumento a los Niños Héroes y, extraoficialmente, Glorieta de Las y Los Desaparecidos.

Puntualmente, los autores plantean dos perspectivas. Por una parte, la idea de *difficult heritage,* entendida como el deseo de preservar ciertos objetos y lugares que son el testimonio de eventos del pasado que se reconocen y recuerdan con el objetivo de que no se repitan jamás. Esto se puede ejemplificar a través del Memorial de la Paz de Hiroshima en Japón y por la zona de monumentos ubicada en Port Arthur, en la isla de Tasmania en Australia. Ahora bien, los autores hacen la salvedad que en Latinoamérica ese *difficult heritage*, en lugar de apelar a eventos del pasado que no desean repetirse, alude a eventos del presente que se desea erradicar. Y se valen del ejemplo del Ángel de la Independencia como epicentro de las manifestaciones para protestar contra la creciente incidencia de feminicidios en México y la ineficiencia, el silencio y la sentida complicidad del Gobierno.

Por la otra, exploran el concepto de *contested heritage* para referirse a la situación en la cual un mismo elemento del patrimonio cultural es reclamado por dos o más comunidades, o cuando se le otorgan valores y significados diferentes y a menudo contradictorios. Esto es ejemplificado mediante la Mezquita de Córdoba en España, reclamada por islámicos, judíos y católicos, y por la ciudad de Jerusalén en Israel, en donde la disputa simbólica por el espacio es una constante. Para el caso de Latinoamérica, los autores retoman el ejemplo del Ángel de la Independencia para evidenciar cómo en un mismo espacio converge la narrativa oficial, que celebra la Independencia del país y sus héroes, en contraste con los significados que le dan las manifestantes que visibilizan y denuncian la creciente ola de feminicidios impunes.

El objeto de estudio de este artículo es el Monumento a los Niños Héroes que celebra a los seis cadetes del Colegio Militar que, de acuerdo con el relato oficial, murieron en la Batalla de Chapultepec durante la invasión del ejército de los Estados Unidos de América, al mando del general Winfield Scott, en el Castillo de Chapultepec, entonces sede del Colegio Militar, en la Ciudad de México, el 13 de septiembre de 1847.

Los autores presentan un contexto urbano e histórico al monumento, indicando que, en términos de sus usos sociales, la glorieta en la que se ubica ha sido tradicionalmente usada para realizar conmemoraciones, celebraciones deportivas y protestas. Sin embargo, en los últimos años, el uso y la significación social, el aspecto y hasta el nombre del Monumento a los Niños Héroes han cambiado motivado por la violencia ligada al narcotráfico y la proliferación de bandas criminales. No obstante, desde 2013 ha sido el lugar de protesta de familiares y amigos de personas desaparecidas en Jalisco. Al punto que el 24 de marzo de 2018, un grupo de tres mil manifestantes propuso cambiar el nombre de esta rotonda por el de «Glorieta de Las y Los Desaparecidos».

Así, el monumento ha pasado a convertirse en epicentro de marchas y lugar de inscripción. En la dinámica de estas manifestaciones, se ha hecho habitual adherir a los costados del monumento mantas y fichas con los nombres y datos de los familiares y amigos desaparecidos. Ahora, este espacio recuerda a otras víctimas: las personas que durante las últimas décadas han desaparecido de forma forzada y que han perdido la vida en manos de criminales, sin que estos delitos hayan sido investigados, perseguidos y castigados por el Estado. Así, los autores pueden concluir que el monumento que antes hablaba de una tragedia, romantizada y poetizada, dictada por el Gobierno para que los gobernados veneraran a unos mártires de bronce, ahora cuenta la historia de otra tragedia, cuyo significado viene establecido por la comunidad, para reprocharle al Gobierno su corrupción, su ineficacia y, probablemente, su complicidad.

Desde hace algunas décadas, América Latina ha visto cómo la historia pública, en su sentido amplio, está tomando vuelo y ha servido para hablar de justicia social, hacer denuncias y profundizar en el campo de las memorias históricas. En este sentido, esperamos que los textos que componen este volumen sirvan para continuar promoviendo el interés e investigación sobre los temas aquí discutidos. Este libro no es una compilación de trabajos definitivos, sino de trabajos en progreso que ameritan seguir reflexionando e innovando.

Museos, tecnologías y mediaciones

Conservar y compartir conocimientos y experiencias en los espacios públicos

Michel Kobelinski

Introducción

> — Perdone, he viajado 6500 kilómetros para ver la cabaña deportiva con pizzería, tiro con arco y anchoas sobre la que leí el año pasado. ¿Puede indicarme dónde está?
> — ¿Tiro con arco y anchoas? Eso fue un *pop-up*, amigo; cerró en octubre pasado. Creo que ahora hay un Pinkberry en ese lugar. Neil Genzlinger, 12 de agosto de 2011, *The New Yor Times*.

En este artículo, teniendo en cuenta el tema efímero que se menciona en el epígrafe, abordamos los retos de la exhibición de colecciones en espacios públicos y la movilización del público. Esta es una tarea difícil en Brasil si tenemos presente que nuestros museos no siempre son espacios de mediación de experiencias, de procesos colaborativos. A pesar de estas complejidades, a menudo difíciles de sortear, entendemos que compartir acciones e información en estos espacios es significativo al promover acciones inclusivas y dialogantes para y con el público.

La relación con el público con el que compartimos aprendizajes entre los años 2019 y 2021 revela los objetivos de acercarse a la comunidad y reflejar campos de conocimiento que confluyen. La historia pública, la museología y el comisariado pueden ser herramientas valiosas para

interactuar e integrar ideas y proyectos. Esas iniciativas pueden empoderar a la comunidad local, potenciar el papel de las asociaciones establecidas y contribuir a la formación de públicos. Como ese tema ha sido explorado en otras ocasiones, buscamos resaltar la importancia del comisariado compartido en los eventos Pop Up Museum: compartiendo historias, Public History & History Teaching: museums and places of memory (2019, presencial) y Pop Up Museums Brasil (2021, en línea)[3].

Sobre el tema en sí, podemos decir que, en la actualidad, los museos, los conservadores y los museólogos adoptan nuevas posiciones y amplían las acciones destinadas a la conservación, la investigación y la educación, al tiempo que se acercan al público y lo insertan en procesos innovadores y creativos. Esas transformaciones repercuten en la gestión del espacio museístico e incluyen formas diferenciadas de exposición, interpretación y atracción de públicos.

Las colecciones privadas son importantes porque plantean cuestiones sobre el pasado, que muchas veces difieren de las expuestas en los museos tradicionales. También, está ahí el malestar de la comunidad, que a menudo no está representada en el museo y no puede exponer sus colecciones ni expresar su opinión. Ese marco circunstancial permitió plantear preguntas sobre los diálogos mantenidos con el público y los comisariados compartidos. ¿Qué podemos aprender del protocolo de los *Pop Up Museums*? ¿Puede la comunidad ser su propio comisario? En este sentido, la idea de mediación y comisariado es muy valiosa tanto para considerar la performance como una forma de interlocución en el espacio público, como una excelente oportunidad para ofrecer alternativas de inclusión social y comunitaria.

[3] En el evento de 2019, se establecieron asociaciones entre la Universidad Estatal de Paraná (Unespar), el Museo Municipal Deolindo Mendes Pereira (MDMP) y la Secretaría de Cultura de la ciudad de Campo Mourão - PR. En 2021, ampliamos las asociaciones. Participaron en el evento instituciones en línea, como el Museo Fama; Asociación Polaco-Brasileña Padre Daniel Niemiec, (Santana, Cruz Machado - PR); Casa da Memoria Padre Bauer (São Mateus do Sul - PR); Museo Deolindo Mendes Pereira (Campo Mourão - PR); Secretaría de Cultura de Campo Mourão - PR; Museo Unifal-MG; Museo Histórico de Rolante - RS; Secretaría de Cultura de União da Vitória - PR; Universidade Estadual do Paraná, campus de União da Vitória y Campo Mourão, Facultades de Historia y Programas de Maestría en Historia Pública y Enseñanza de la Historia - Profhistória.

Curaduría e historia pública

El intercambio de conocimientos y experiencias en espacios públicos de la ciudad de Campo Mourão, situada en el sur de Brasil, se inspiró en el proyecto Pop Up Museum, coordinado por Nora Grant, del Museo de Arte e Historia de Santa Cruz (MAH), California, Estados Unidos. En el prefacio del material *How to make a Pop Up Museum: an Organizer's Kit*, Michelle DelCarlo (2013, p. 4) destaca la importancia de la herramienta *Pop Up Museum* para la formación de los participantes y la valoración de las experiencias colectivas. Para la autora, «a través de las conversaciones, los objetos y las historias, podemos descubrir lo que hay en todos nosotros (mutuamente), lo que nos une a la amplitud de la experiencia humana» (DelCarlo, 2013, p. 4). Esas experiencias cargadas de significado en los espacios públicos comprenden nuevas formas de comunicación e implican «compartir una autoridad interpretativa» (Arnold, 2015, p. 329). Hoy, la gente está bien informada, tiene acceso a la información, quiere escuchar a los expertos y ser escuchada (McLean, 2011). Con base en esta constatación, podemos hablar de relaciones no jerárquicas entre historiadores, museólogos, conservadores y público, a través de relaciones dialógicas y performativas en las que prevalecen los conocimientos profesionales, la experiencia del público y la legitimidad de las acciones colectivas[4].

La revisión de los procedimientos en los museos y las nuevas formas de relación con la comunidad son un reflejo de los cambios que se están produciendo en la sociedad posmoderna y de las presiones del público sobre las acciones y narrativas institucionales (Bill et al., 2011, p. 69). El efecto secundario de estos mandatos sociales y tecnológicos recae en la estrategia de los museos de presentarse como un entorno dinámico e interactivo donde exponer las colecciones y promover diversas actividades y eventos para los visitantes, que incluyan los medios virtuales. En cualquier caso, los museos deben estar preparados para esos cambios.

En el Museo Deolindo Mendes Pereira (en adelante, MDMP), la atención al público es excelente, pero hace falta un plan museológico, la inserción de la comunidad en actividades de colaboración y encuestas de opinión para conocer la opinión del público sobre sus exposiciones

[4] Ver también: Frisch (2016, pp. 57-69).

(Figura 1). Aun así, el museo no renunció a los simulacros tecnológicos de bajo coste. La visita interna a las instalaciones del museo en 360º (video virtual *fly-through*) es un intento de aumentar la visibilidad de la institución, cuya acción performativa se preocupa más por la imagen del museo y sus colecciones que por el propio público. La innovación es solo una medida paliativa que no resuelve el problema de la formación de públicos, porque induce al visitante a la contemplación solitaria del espacio, además de acentuar su narrativa que prioriza la figura de los colonos (pioneros) de la región y minimiza la presencia de otros grupos étnico-sociales que constituían dicha comunidad.

El término conservador (lat. *cura*, curador, es decir, el que cuida, el guardián) designa las actividades de los trabajadores de organizaciones culturales relacionadas con la organización, la conservación y el mantenimiento de obras de arte, bases de datos, bibliotecas y colecciones en los museos o en instituciones similares. La idea del conocimiento asociado a la autoridad tiene su origen en el Derecho Romano, cuyo significado es «el poder conferido por la autoría o por el conocimiento reconocido» (McLean, 2011, p. 71-72). Pero, la idea de comisario, conservador de artes, de colecciones o de exposiciones ha evolucionado con las nuevas funciones atribuidas a los museos, hasta el punto de que han surgido términos como «comisarios comunitarios», «comisarios literarios», «comisarios digitales» y «biocuradores» (Arnold, 2015, p. 317). Obsérvese también, en este ámbito, que la nomenclatura actual sobre los museos sigue incluyendo la sustitución de los términos «público» y «visitante» por «comunidad» y «comunidad inclusiva» con el fin de hacer los museos más accesibles, combatir la exclusión social e interactuar con la comunidad circundante (Crooke, 2006, p. 170).

En general, los procesos curatoriales en el MDMP implican la salvaguarda y conservación de su colección compuesta por artefactos domésticos, farmacéuticos, religiosos, líticos y cerámicos, carteles, pinturas, entre otros. Esos procesos serían más consistentes si contaran con un plan museológico para «ordenar y priorizar las acciones» de interés social, orientar la «trayectoria del museo» y seguir las tendencias en este campo del conocimiento, además de negociar con la comunidad local y evaluar el impacto de sus colecciones (Instituto Brasileiro de Museus, 2016, p. 35).

Por otro lado, eso no significa que, en el MDMP, la idea de comisariado no sea habitual. Su página de contenidos en la red social Facebook busca ampliar su audiencia a través de la difusión de imágenes, videos y objetos de su colección, compartiendo fotografías enviadas por los internautas, visitas de estudiantes de instituciones universitarias y escolares, donaciones al museo, talleres, exposiciones fotográficas-artísticas, actividades artísticas y culturales, entre otras. El uso de espacios adicionales de aparición pública del museo y de la Fundación Cultural de Campo Mourão (FUNDACAM), como la presentación del Grupo Viola en la acera frente al museo durante el Festival de Música de Campo Mourão (FEMUC), caracteriza la adhesión a un movimiento global de cambio. A pesar de esa dirección, la narrativa del museo y sus principales activos (colecciones y exposiciones) permanecen inalterados por el punto de vista museológico tradicional. Sin duda, la utilización del pavimento frente al museo y las acciones en el entorno virtual fueron exitosas y llamaron la atención del público (Figuras 2 y 3).

Figura 1. Fachada principal del museo Deolindo Mendes Pereira
Nota. Tomado de Acervo institucional, MDMP, 2022, Cordialidad de la coordinadora Hilda Amália Coelho Martins.

Figura 2. Imagen de la portada de Facebook del MDMP
Nota. Tomado de *Inicio* [Página de Facebook], de Museu Municipal Deolino Mendes Pereira, s.f., Facebook (https://www.facebook.com/MuseuDeCM/?ref=page_internal).

Figura 3. De las redes sociales al uso del espacio público.
Nota. Grupo Viola en el Campo frente al Museo Municipal. Festival de Música de Campo Mourão, Casa da Música/Fundacam, 31 de julio de 2015.

En general, los museos tradicionales son concebidos y percibidos por su autoridad y por la transmisión exclusiva de conocimientos. Las nuevas tecnologías han cambiado eso y resignificado las acciones en esos espacios. Las personas también pueden ser comisarios, porque seleccionan, describen y muestran imágenes, videos y animaciones de objetos, colecciones y arte en línea. Es importante recordar que la democratización de los nuevos medios de comunicación ha reconfigurado la producción artística. Hoy en día, es habitual que los artistas dispongan de certificados de au-

tenticidad digital para sus obras distribuidas exclusivamente en el medio virtual (NFT o token no fungible)[5].

En la historia pública digital, la idea de curaduría se puede identificar en la plataforma Omeka, en la que se pueden mostrar colecciones y exposiciones, interactuar con el público, gestionar museos, bibliotecas y archivos, lo que permite «una presencia *online* creativa, efectiva e innovadora» (Laney, 2018, p. 12). Las colaboraciones en formato crowdsourcing, desarrolladas por el Centro de Historia y Nuevos Medios Roy Rosenzweig, desafían a los historiadores a crear audiencias con comunidades, en línea y reales, a democratizar la información histórica y a repensar el propio quehacer histórico (Cohen & Rosenzweig, 2006)[6]. Sin embargo, como subraya Kathleen McLean (2011, pp. 76-77), la relación con el público prescinde de las conversaciones y los cuestionamientos sobre las prácticas museísticas, los deseos y las necesidades de los visitantes de escuchar y ser escuchados, de formar parte en el proceso curatorial.

La definición de comisariado abierto, ampliada por la gestión de colecciones digitales, es controvertida y disgusta a muchos museólogos, bibliotecarios y archiveros. Desde este punto de vista, se mantiene el estatus de un saber curatorial hegemónico, cuya función es mantener el estado de conservación de las colecciones de una determinada institución y categorizarlas para su estudio o visualización pública. Sin embargo, sabemos muy bien que los activos museísticos y personales exigen cada vez más usos colectivos y compartidos, con el objetivo de mejorar la vida de las personas y las comunidades. Resulta que el concepto de comisariado fuera de los espacios institucionales, el centrado en las intervenciones artísticas en los espacios públicos y en la valoración de la participación de la comunidad en los proyectos, puede ampliar sus límites y constituirse en una posibilidad de estudio e intervención. Según Nielsen (2019, p. 79), la curaduría multisectorial considera el lugar como una red de relaciones espaciales

[5] Según Fortnow et al (2022, p. 10), «los NFT son artículos únicos verificados y asegurados por una cadena de bloques, la misma tecnología utilizada para las criptomonedas. Un NFT proporciona la autenticidad del origen, la propiedad, la singularidad (escasez) y la permanencia de cualquier elemento concreto».

[6] Ver también el artículo de Mark Tebeau (2010), «Omeka, Collecting & Crowdsourcing». Actualmente, André Felipe Svolinski, de la Universidad del Estado de Paraná (Maestría en Enseñanza de la Historia -Profhistoria) está desarrollando un proyecto de investigación sobre la colección fotográfica del MDMP utilizando la plataforma Omeka.

interdependientes, «sin fronteras y sin límites de flujos, en combinaciones y oposiciones entre el lugar físico y el virtual». Así, el papel del comisario se amplía e implica «relaciones de poder asimétricas, actores sociales en movimiento, así como conflictos, negociaciones y luchas sociales que abarcan múltiples lugares».

Experticia y experiencias

En términos performativos, el trabajo de Nora Grant se inscribe en el giro museístico y en las reflexiones tanto sobre las funciones actuales de los comisarios como sobre las controversias acerca de la definición y la legitimidad de la actuación en las interfaces entre, y con, los artistas, las instituciones y el público. La guía *Cómo hacer un Museo Pop Up* presenta claramente los conocimientos sobre la organización, la planificación, la ejecución y la evaluación de un evento con esas características. Al mismo tiempo, señala la crisis de identidad de los comisarios en un acto confesional dirigido al público, que también puede asumir el papel de comisario y difusor de experiencias en el espacio público. La confesión, como acto deliberado del comisario, caracteriza tanto los conocimientos como las omisiones sobre artefactos, obras de arte, artistas, recaudación de fondos, entre otros: «¿Quién no se ha sentido, al menos una vez, impresionado por los conocimientos que presenta una exposición y, al mismo tiempo, frustrado por lo que se ha omitido, ignorado o evadido? Si la respuesta es afirmativa, entonces las exposiciones comisariadas son, en efecto, confesiones tanto de conocimiento como de no conocimiento» (Martinon, 2020, p. 118).

La cultura de los *Pop Up Museums* es uno de los resultados de la globalización y la popularización de las redes sociales. Tanto es así, que el término designa a la «institución efímera, museo móvil o exposición al aire libre, creada fuera de los límites de su ubicación tradicional, existente en lugares temporales o inesperados con fuerte arraigo en la comunidad cuyo propósito refuerza el compromiso cívico» (Giordano, 2015, p. 462). Se puede identificar sus orígenes en la idea de pabellón (lat. *papilio*) de las corporaciones militares y, principalmente, por el uso de tiendas de campaña. Las innovaciones se reflejan en el bajo coste de instalación, en

el desplazamiento de las funciones de los agentes culturales (comisarios) y en la valorización de los lugares, que repercuten en las comunidades, por promover la cultura local y un tipo de espectáculo.

Las dinámicas de los eventos Pop Up Museum: sharing stories, Public History & History Teaching: museums and memory places (2019, presencial) y, Pop Up Museums Brazil (2021, en línea), asociadas a los principios de «comunidad inclusiva» y «curaduría multisectorial» en espacios reales y virtuales, institucionales y no institucionales, problematizaron tanto los sujetos del hacer, comunicar e interactuar como las tipologías expositivas, el discurso museológico y la formación de públicos.

En el Pop Up Museum, historiadores y vecinos de la ciudad de Campo Mourão, en mayo y septiembre de 2019, participaron y colaboraron con las exposiciones temporales relacionadas con la cultura eslava, la literatura popular, el protagonismo femenino, el cómic, el patrimonio urbano, los fugitivos nazis, los botequines, la inmigración nordestina y la religiosidad popular. En las actividades educativas decoloniales, se discutió con el público escolar la exposición «Colección Indígena», que hace hincapié en las contradicciones del periodo colonial. También, se integraron actividades relacionadas, como las exposiciones comentadas: «Imágenes de los Contactos y Enfrentamientos en la Conquista de las Tierras del Sur de Brasil (Siglo XVIII)», «Pioneros de Iguatemi», «Afonso Botelho, un rezagado en las Tierras del Sur de Paraná» y «Ciclo Mirandino». En ese intercambio de ideas entre comisarios, participantes y público académico se tienen en cuenta las interacciones que, en palabras de McLean (2011, 70), «requieren algún tipo de intercambio, una asistencia recíproca que crea nuevos conocimientos y percepciones». A partir del principio de interactividad, la experiencia universitaria se apartó del aprendizaje basado en problemas para incentivar a la comunidad a crear contenidos, a entender la dinámica de las exposiciones a través de la participación activa del aprendizaje con técnicas de comunicación y compromiso social (Aughey, 2017, p. 49). Esas actividades se constituyeron como alternativas a la narrativa oficial del MDMP, para discutir la subalternización y la vulnerabilidad de los grupos sociales que no aparecían en las exposiciones. Para McLean (2011, 71), la noción de museo y de comisariado se ha reformulado, por lo que es esencial «ampliar nuestras definiciones de especialista y pericia para incluir dominios de experiencia más amplios» y considerar los nuevos roles

que asumen las instituciones y los visitantes. Del mismo modo, la relación entre el historiador y el público no debe ser jerárquica; por el contrario, la pericia del historiador y la experiencia del público deben coexistir, incluso porque se trata de un conocimiento constituido a lo largo de varios años, que no puede ser compartido instantáneamente (Frisch, 2016).

Hay que valorar las experiencias y el aprendizaje de los visitantes y asumir, a la vez, diferentes papeles, como los de conservadores, profesores y aprendices. En el MDMP se valoraron las experiencias comunitarias, a pesar de la espectacularización y un cierto consumo de contenidos etnoculturales[7]. La movilización, el compromiso popular y las alternativas a las exposiciones del MDMP fueron sorprendentes. Para ilustrar la narración, traemos dos ejemplos: el sarao realizado por Célio Roberto da Silva y Lucas André Zukovski de Oliveira, que se basó en los conocimientos de historia de América y en la lectura de *Visiones de los vencidos*, de Miguel León-Portilla, y en lo cual los realizadores dialogaron con el público e interpretaron la canción «Serra de Maracaju», de Almir Sater (Figura 4); y la exposición llamada «Motanka: muñecas eslavas», que realizamos junto con María Meskiw Melniski, para especificar las culturas polaca y ucraniana (Figuras 5 y 6).

Figura 4. Sarao con Célio Roberto da Silva y Lucas André Zukovski
Nota. Salón de actos del MDMP. Fotografía tomada por Michel Kobelinski el 17 de mayo de 2019.

[7] Invitamos a la artesana Isabela Turek a exponer y a vender su artesanía (muñecas eslavas) en el evento Pop Up Museums de Campo Mourão. Para más detalles, véase la entrevista en Top FM Itaiópolis (2020, diciembre 23). *Cultura em destaque* [Video adjunto] [Actualización de estatus]. Facebook. https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=863282127832725

Figura 5. Exposición «Motanka: muñecas eslavas»
Nota. en la imagen aparecen Michel Kobelinski y la escritora María Meskiw Melniski, que participó en un taller en Ucrania. La fotografía fue tomada por Michel Kobelinski el 25 de septiembre de 2019.

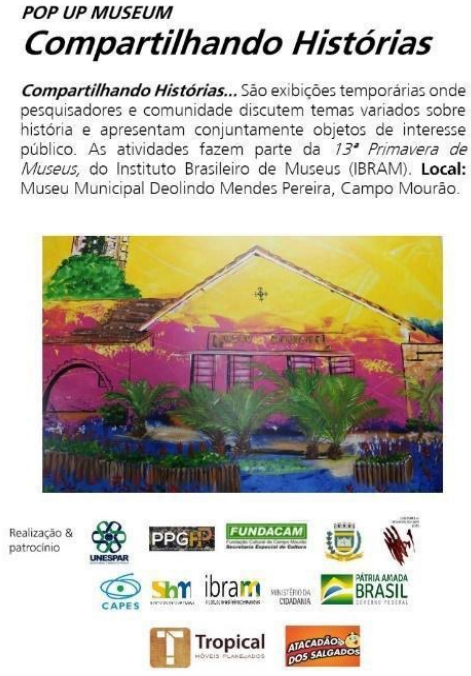

Figura 6. Folleto promocional, *Pop Up Museum: compartiendo historias*.
Nota. Tomado de *Pop Up Museum Compartilhando Histórias*, Michel Kobelinski, 2019.

Una forma de entender las relaciones de poder, los conflictos y las negociaciones en los espacios públicos es mantener un contacto directo y constan-

te con el público, escuchándolo. Las declaraciones posteriores al evento destacan las evaluaciones sobre los procesos curatoriales del MDMP, el formato de las exposiciones y la falta de interés por su narrativa en las exposiciones. Así, traemos aquí la opinión de los conservadores del público: «Lo que más me ha gustado es la forma en que se está organizando, fuera del museo»; «Me ha parecido muy chulo traer al público al museo; yo hace mucho tiempo que no voy»; «Me han gustado las exposiciones, son súper elaboradas»; «Me he aburrido y no me han interesado las exposiciones fijas» (Kobelinski, 2022). Pero hay que decir que el éxito del Pop Up Museum, en ese momento, no fue solo resultado del efecto que tuvo en el público y de los actos performativos entre las personas, sino también de la actividad curatorial colectiva de los participantes al difundirlo masivamente en los medios tradicionales y en las redes sociales[8].

Con la pandemia por el COVID-19 y las medidas sanitarias para contener el contagio a gran escala, las actividades de Pop Up Museums Brasil se desarrollaron en la modalidad *online* a través del sitio web Historia.life y del canal de YouTube *Historia en Espacios Públicos*[9]. Vinculado al Instituto Brasileño de Museos (IBRAM) y con el tema «Museos: pérdidas y nuevos comienzos», el evento pretendía estimular al público a reflexionar sobre las pérdidas sufridas durante la pandemia y proyectar nuevos comienzos a través de la creatividad, y de la expresión artística en los espacios públicos con la presentación de videos cortos. El evento se celebró entre el 20 y el 27 de septiembre de 2021, con presentaciones diarias de los invitados y del público participante en dieciséis actuaciones y una difusión de videos, que abarcaron temas como los museos, la poesía, la enseñanza, las artes, la lengua y la cultura (Figura 7).

[8] Véase, por ejemplo: TV Carajás. (2019, septiembre 27). *Mestrados de História da Unespar de Campo Mourão promoveram atividades* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Ryu63GkhULk.
Difusión del evento Museo Pop Up: Histórias nos Espaços Públicos. (2019, septiembre 24). *Radio T, TNews, cidades, 13ª Primarera dos Museus* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=f8J5EqFknhM

[9] El reglamento y las instrucciones para los participantes están disponibles en: https://historia.life/eventos. Se puede ver los videos en: https://www.youtube.com/playlist?list=PLT8OINkldq4ckfObzs9yEkfLq7dHv9utf

Figura 7. Video promocional, Pop Up Museums Brasil (2021)
Nota. Video de YouTube en el que Michel Kobelinski habla sobre la 15.ª Primavera de los Museos. Tomado de Pop Up Museus Brasil - 2021 - *Primavera dos Museus*. [Video], por Histórias nos Espaços Públicos, 2021, YouTube (https://www.youtube.com/watch?v=AKyY04zuRuM).

La organización de las exposiciones y los videos cortos demostraron que la narrativa tradicional de los museos ya no se sostiene de forma aislada, sino que requiere un uso creativo de los espacios y formas de comunicar y movilizar al público en red. Los ejemplos ya mencionados del MDMP en Facebook y la visita virtual caracterizan necesidades, con las cuales los participantes de ambos eventos colaboraron con una estructura comunicacional, discursiva y de exposición de colecciones o experiencias.

En los eventos del proyecto Pop Up Museums, las premisas del comisariado multisectorial y la elaboración de la historia para y con los públicos estuvieron presentes al estimular los procesos de mediación e interacción para y con los públicos. Las contribuciones colaborativas, *crowdsourcing*, aparecieron en el formato de la exposición, en la producción de video, en los comentarios posteriores al evento, en la interacción de los participantes con los autores del video en la sección de comentarios en el canal de YouTube Historia en espacios públicos.

En la modalidad *online*, además de constituir un grupo responsable de la organización del evento, los participantes tuvieron la oportunidad de ser coautores de dos artículos para el público en general. La idea de comisariado público asociada a la idea de historia pública aparece en cierto modo en las palabras de Fagundes (2022):

> Narrar la historia de una vida —o un fragmento de la misma— puede hacerse con la simple convicción del expositor de que lo que dice es cierto y coherente con una exposición coherente y pertinente del

> pasado. De "su" pasado. Esto hace del Pop Up algo vivo, propiciado por quienes van al museo y quieren disfrutarlo sin condicionamientos ni validaciones ajenas a su juicio. Eso está muy bien. Abre al expositor la posibilidad de construir él mismo la exposición. (p.157)

Los procesos de comisariado público se han hecho más visibles en los espacios públicos, avanzaron sobre la concepción tradicional de museo y delinearon actuaciones en las interfaces entre comisarios, «artistas, instituciones y públicos». La valorización de la experiencia pública sumada a la experiencia de los historiadores se redefinió en espacios reales y virtuales, en situaciones alternativas de corta duración. Al tratarse de actividades con un público reducido, la salvaguarda y la exposición de experiencias y bienes no pudo crear un foro de debate, puesto que no se escucharon todas las esferas públicas de cooptación y resistencia. De este modo, algunas controversias sólo se manifestaron en la modalidad *online*.

En el cortometraje *BrincArte: comunicação emocional*, de Josinaldo Santthus, se establecieron las conexiones entre historia, arte y patrimonio por parte de alumnos de la escuela primaria de la ciudad de Guarabira, Paraíba. En esa práctica pedagógica, las acciones se dirigieron a prevenir el abandono escolar y a resolver los problemas de aprendizaje a distancia durante la pandemia por el COVID-19. Se siguieron las normas éticas del visionado público, pero, debido a la política de la plataforma YouTube, los comentarios se desactivaron para proteger a los niños. Por lo tanto, no se pudo registrar los comentarios del público (Figura 8).

Figura 8. Segmento del video BrincArte, comunicação emocional.
Nota. Segmento del video *BrincArte, comunicação emocional.* https://www.youtube.com/watch?v=dnuAgp2COHo

La presentación de las artes por parte de los comisarios y directores de museos implica censura, autocensura, miedo a las polémicas y repercusiones, especialmente con la expansión y presión de ciertos grupos en los medios sociales. Los conceptos de práctica curatorial adaptativa (Mintcheva, 2020) y de compartir la autoridad (Frisch, 2016) ayudaron a planificar la exposición de la producción audiovisual de Josinaldo Santthus y los estudiantes. El material presentado es el resultado de las relaciones dialógicas con los autores y del reconocimiento del campo de la historia pública, sobre todo porque trata de temas sensibles que debían ser negociados, teniendo en cuenta el contexto social, las llamadas a la inclusión, la diversidad, los derechos e, incluso, las polarizaciones presentes en las redes sociales (Mintcheva, 2020). «En el audiovisual presentado en Pop Up Museos Brasil, los alumnos propusieron la relectura de cuadros de pintores famosos a través de la fotografía» (Santthus, 2022, p. 168). Fue necesario un cambio en la interpretación de Marcus Vinícius para el cuadro de Almeida Júnior, *Caipira picando fumo*, de 1893; se utilizó un haz de luz en lugar de un cuchillo, ya que el objeto podía generar preguntas éticas y críticas por parte del público. En este sentido, el comisariado adaptativo significa sopesar el contexto sociohistórico y los intereses del público, negociar las tensiones y preservar tanto al comisario como al artista: «En lugar de centrarse en evitar la controversia, los comisarios tienen que asegurarse de que, si surgen posibles objeciones, la respuesta del museo sea un compromiso productivo en lugar de un estancamiento por confrontación» (Mintcheva, 2020, p. 219).

Conclusiones

Los retos del comisariado público para compartir conocimientos y experiencias en espacios públicos son enormes. Dependen de las asociaciones institucionales, de la movilización de la audiencia, de las negociaciones sociales y de la inserción en comunidades reales y virtuales. Con esas orientaciones, es posible hacer que los museos sean más amigables con los visitantes y los conviertan en socios y creadores de contenidos, además de integrarlos en las reflexiones sobre las exposiciones y colecciones, cuyos significados son ambiguos y requieren reflexiones sobre su historicidad y

la forma en que entendemos el pasado y lo exponemos. Como nos recuerda McLean (2011, p. 79), «tenemos que encontrar nuevas formas de crear narrativas compartidas, narrativas que cambiarán con el tiempo a medida que cambie el mundo que nos rodea».

En la organización de las actividades del Pop Up Museum, han surgido nuevas formas de comunicación y creación de contenidos para y con el público, así como de acercamiento de las comunidades reales y virtuales a procesos inclusivos, colaborativos y de coautoría. Ese protocolo nos enseña que, a pesar del corto espacio de tiempo, las relaciones dialógicas producen reacciones positivas en la comunidad, lo que hace que los participantes se interesen más por compartir experiencias y conocimientos, además de agudizar su mirada sobre las exposiciones de los museos y sus narrativas. Reafirmamos la idea inicial de que la mediación y la interlocución son valiosas para favorecer las interlocuciones y las oportunidades de inclusión social y comunitaria, incluida la comunidad escolar. Sin embargo, la implicación con la comunidad y con los visitantes en el PDM no debe ser rehén de actividades escasas. Es necesario considerar la ampliación de las experiencias formativas sensibles que incluyen el mundo real y el mundo virtual. Así, se podrá valorar el potencial de las pericias y experiencias de los ciudadanos, portadores de derechos y de una cultura pública, democrática e inclusiva.

Referencias

Arnold, K. (2015). From caring to creating. En C. Macarty (ed.), *Museum Practice*. (pp. 317-339). Wiley Blackwell.

Aughey, D. (2017). *The Pop Up Museum: How Students Exhibit Critical Literacy Practices Through Project-Based Learning*. [Disertación doctoral, Kennesaw State University] Digitalcommons. https://digitalcommons.kennesaw.edu/seceddoc_etd/10/?utm_source=digitalcommons.kennesaw.edu%2Fseceddoc_etd%2F10&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages.

Bill, A., Filene, B., Koloski, L. (2011). *Letting Go? Sharing Historical Authority in a User-Generated Word*. The Pew Center for Arts & Heritage.

Cohen, D., Rosenzweig, R. (2006). *Digital History: A Guide to Gathering, Preserving, and Presenting the Past on the Web*. University of Pennsylvania Press.

Crooke, E. (2006). Museums and Community. En S. MacDonald (ed.), *A companion to Museum Studies*. Blackwell Publishing.

Delcarlo, M. Foreword. En N. Grant, *How to Make a Pop Up Museum An Organizer's Kit*. (p. 4). Santa Cruz Museum of Art & History.

Fagundes, B., Flávio L., et al. (2022). O coletivo que há em cada um de nós. En A. A. Föetsch (Org.), *Extensão Universitária na Unespar de União da Vitória: Ações, Registros e Perspectivas* (pp.156-157). CRV.

Fortnow, M., Terry, Q. (2022). *The NFT Handbook: How to create, sell and Buy Non-Fungible Tokens*. John Wiley & Sons.

Frisch, M. (2016). A história pública não é uma via de mão única, ou, de A shared authority à cozinha digital, e vice-versa. En A. M. Mauad, J. R. de Alemida, & R. Santhiago (Orgs.), *História pública no Brasil: sentido e itinerarios* (pp. 57-69). Letra e Voz.

Giordano, S. (2015). Pop Up Museum: challenging the notion of the museum as a Permanent Institution. *Predella: Journal of Visual Arts*, 33, 461-469.

Grant, N. (2013). *How to Make a Pop Up Museum An Organizer's Kit*. Santa Cruz Museum of Art & History.

Histórias nos Espaços Públicos. (2019, septiembre 24). *Radio T, TNews, cidades, 13.ª Primarera dos Museus* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=f8J5EqFknhM

Histórias nos Espaços Públicos. (2021, agosto 10). *Pop Up Museus Brasil - 2021 - Primavera dos Museus*. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=AKyY04zuRuM

Histórias nos Espaços Públicos. (2021, septiembre 20). *Josinaldo Santthus, BrincArte: comunicação emocional*. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=dnuAgp2COHo

Instituto Brasileiro de Museus. (2016). Subsídios para a elaboração de planos museológicos. Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM.

Kobelinski, M. et al. (2022). O Pop Up Museus Brasil e a formação de Públicos. En A. A. Föetsch (Org.), *Extensão Universitária na Unespar de União da Vitória: Ações, Registros e Perspectivas* (pp. 153-164). CRV.

Kobelinski, M. et al. (2022). Pop Up Museus Brasil: experiências para e com o público. En A. A. Föetsch (Org.), *Extensão Universitária na Unespar de União da Vitória: Ações, Registros e Perspectivas* pp. 165-176). CRV.

Laney, M. (2018). *Doing Digital History as a Public Historian: The Implications and Uses of Th Growing Digital History Fiel for Public History*. [Tesis de Licenciatura, Appalachian State University]. NC DOCKS. https://libres.uncg.edu/ir/asu/f/Laney_Mackenzie%20Spring%202018%20Thesis.pdf

Marstine, J., Mintcheva, S. (2020). *Curating Under Pressure. International Perspectives on Negotiating Conflict and Upholding Integrity*. Routledge.

Martinon, J. (2020). *Curating as Ethics*. University of Minnesota Press.

McLean, K. (2011). Whose questions, Whose Conversations? En B. Adair, B. Filene, & L. Koloski, *Letting Go? Sharing Historical Authority in a User-Generated World* (pp. 70-79). The Pew Center for Arts & Heritage.

Mintcheva, S. (2020). Smart Tactics: Toward an a Toward an adaptive curatorial practice. En J. Marstine, & S. Mintcheva (Eds.), *Curating Under Pressure. International Perspectives on Negotiating Conflict and Upholding Integrity* (pp. 211-228). Routledge.

Museu Municipal Deolino Mendes Pereira. (s.f.). *Inicio*. [Página de Facebook]. https://www.facebook.com/MuseuDeCM/?ref=page_internal

Nielsen, S.D. (2019). Multi-sited curating as a critical mode of knowledge. En M. V. Hansen, A. F. Henningsen, & A. Gregersen (Eds.), *Curatorial Challenges Interdisciplinary. Perspectives on Contemporary Curating* (pp. 79-92). Routledge.

Santthus, J. (2022). Seres comunicativos e emocionais. En A. A. Föetsch. (Org.), *Extensão Universitária na Unespar de União da Vitória: Ações, Registros e Perspectivas* (p. 168). CRV

Tebeau, M. (2010, abril 16). *Omeka, Collecting & Crowdsourcing*. Center for Public History + Digital Humanities. https://csudigitalhumanities.org/2010/04/omeka-collecting-crowdsourcing/

TV Carajás. (2019, septiembre 27). *Mestrados de História da Unespar de Campo Mourão promoveram atividades*. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Ryu63GkhULk.

Intervenciones interdisciplinarias de historia pública para la educación en reducción de riesgo de desastres en museos y colegios públicos de Quito

Elisa Sevilla, María José Jarrín, Karina Barragán, Casandra Sabag, Paulina Jáuregui, Jenni Barclay, María Isabel Cupuerán, Camilo Zapata, Agathe Dupeyron, Teresa Armijos, Paúl Narváez, María Antonieta Vásquez Hahn

Introducción

Las catástrofes se producen cuando la sociedad o los individuos se ven gravemente afectados por los impactos de los sucesos peligrosos, ya sea en el momento o en sus secuelas. El riesgo de que esto ocurra depende de la naturaleza del propio evento, del grado de exposición y, sobre todo, de las vulnerabilidades que tienen las comunidades en riesgo y sus activos (Oliver-Smith, 2015; Twigg, 2015). A su vez, los desastres actúan como un freno considerable al progreso del desarrollo sostenible (Pelling et al., 2004). Así, a pesar de su asociación con eventos provocados por amenazas naturales, en su raíz, los desastres se construyen a partir de los procesos sociales, culturales y políticos que generan vulnerabilidad y exposición al riesgo (Wisner et al., 2014; Kelman, 2020). En el contexto de las ciudades, las vulnerabilidades se propagan por los enfoques desiguales de la planificación urbana, el desarrollo y las limitaciones sociales y económicas (Fuentealba et al., 2021). Para reducir el riesgo de catástrofes, la gestión del riesgo de desastres incorpora un enfoque sistemático

para la identificación, evaluación y reducción del riesgo (Twigg, 2015). La incorporación de la gestión del riesgo de desastres en la planificación y el desarrollo urbano debería, entonces, reducir significativamente el riesgo de catástrofes en las futuras ciudades. Esta es la misión del proyecto Ciudades del Mañana (Tomorrow's Cities Hub o TC), un centro de investigación interdisciplinario orientado al impacto que trabaja en varias ciudades expuestas a múltiples peligros en países de ingresos bajos y medios (Galasso et al., 2021).

El proyecto TC, desde un enfoque interdisciplinario, busca producir nuevo conocimiento y aplicarlo a la reducción del riesgo de desastres por múltiples amenazas. A nivel global, este centro identificó la oportunidad de generar un gran impacto al buscar incorporar la gestión del riesgo a la planificación de la ciudad por construirse por lo que se ha enfocado en trabajar con los distintos actores que planifican y desarrollan las cuatro ciudades en las que está presente: Katmandú, Nairobi, Quito y Estambul. Por otro lado, en Quito, a partir de la discusión de las causas raíz del riesgo y sus trayectorias de construcción del riesgo (Fraser et al., 2016; Oliver-Smith et al., sf. 2017), buscó ampliar este análisis hacia causas estructurales en la *longue durée*, sobre todo para tratar de entender el papel tan importante que juega la desigualdad en el desarrollo de la ciudad de Quito y la construcción del riesgo. Una de las formas en las que la desigualdad y la falta de capacidades institucionales de hacer cumplir la norma se hacen visibles es a través del descontrolado desarrollo de barrios informales a partir de los años ochenta.

De estas dos entradas, vimos en la historia una herramienta que permitía aportar al debate interdisciplinario sobre las causas físicas, económicas, sociales y políticas del riesgo de desastre, para así poder identificar los patrones y ocasiones para romperlos a partir de las crisis (Braudel, 1958; Braudel & Wallerstein, 2009; Lee, 2018). Así, parte de las premisas de los estudios forenses o FORIN ven en el proceso de reconstrucción luego de una catástrofe, por ejemplo, desatada por un gran terremoto, un huracán o erupción volcánica, una ventana de oportunidad para tomar las decisiones que no cometan los mismos errores del pasado, por lo que es indispensable poder estar conscientes de esas causas raíz del desastre (Dube, 2020; Fan, 2013). Por otro lado, al verse sistemáticamente afectadas por la acumulación de eventos extensivos que ocurren todos los años,

por ejemplo, los deslaves o inundaciones en épocas de lluvias, varios estudios sobre sobre resiliencia en ciudades muestran inercias en la política pública, pero también aprendizajes (Bianchi, 2021; Moatty, 2017).

Desde nuestra experiencia con la historia pública, pensamos que no era necesario esperar a que venga el desastre y realizar un estudio forense para tomar las decisiones adecuadas en la fase de reconstrucción. Al contrario, vimos la posibilidad de discutir en el espacio público esas causas raíz del riesgo para debatir el concepto de que «los desastres no son naturales», pues el decir que son «naturales» nos lleva muy rápidamente a aceptar estas catástrofes impulsada por fuerzas imposibles de entender y donde nos vemos impotentes, lo que lleva a la resignación e inacción (Lavell & Maskrey, 2014; Oliver-Smith et al., 2017). Más bien, la gran parte de los estudios del riesgo de desastres y sus instrumentos de gestión incluidos los marcos internacionales como el de Sendai (2015), reconocen la importancia de las medidas de prevención para la reducción del riesgo de desastre. Así, vimos el importante el esfuerzo político por recuperar la memoria de los desastres y su vinculación con las políticas de desarrollo urbano a partir de intervenciones en el espacio público, en los guiones permanentes de los museos y creando herramientas digitales de apoyo a la educación secundaria, tan necesitadas a partir del confinamiento por la pandemia del COVID-19.

Otro punto importante, es que vimos que, para entender la complejidad del problema del riesgo y la oportunidad de reducirlo al momento de planificar de una manera inclusiva y basada en la evidencia científica, era necesario presentar al riesgo desde sus múltiples dimensiones: físicas, sociales, económicas, políticas y culturales. De esta manera, nos apoyamos en el concepto de la Educación para el Desarrollo Sustentable (EDS) y el enfoque STEAM que plantean, por un lado, el aprendizaje para la formación de ciudadanos responsables en la toma de decisiones y la resolución de problemas complejos y, por otro, el desarrollo de competencias a través de la motivación de los estudiantes al utilizar conjuntamente el arte, las ciencias y las humanidades, y así despertar la curiosidad y el asombro. Esto se enmarca dentro de lo que se ha llamado el «aprendizaje significativo», donde la educación informal juega un papel preponderante (Didham & Ofei-Manu, 2020; Liao, 2016; Novak, 2002; Rubiales García, 2014).

Con este objetivo, comenzamos a promocionar una cultura de prevención del riesgo. Originalmente, teníamos planificado una exposición interactiva en plazas y parques de Quito para fines de marzo 2020, pero tuvimos que afrontar las nuevas dinámicas sociales impuestas por el confinamiento iniciado a mediados de ese mes. Adaptamos nuestra estrategia al contexto de la pandemia por el COVID-19 a través de una herramienta digital que pudiese difundir la cultura de riesgos de desastres a una población en formación y con la capacidad y el interés por la tecnología: los adolescentes. Para llegar a ellos y a la población en general, pensamos en dos tipos complementarios de herramientas: la creación de una plataforma transmedia de educación para ser utilizada en el aula, y la organización de exposiciones con contenido científico, lúdico y artístico bajo una mirada histórica. Es por esto que adaptamos y ampliamos las instalaciones interactivas a los espacios museales y a las temáticas del guion permanente de cada institución. Con este fin, el proyecto Ciudades del Mañana colaboró estrechamente con la Fundación Museos de la Ciudad (organismo del municipio del Distrito Metropolitano de Quito) desde una perspectiva de coproducción del conocimiento al aprovechar tanto la experticia en el riesgo desde diferentes disciplinas de los investigadores de TC como la experiencia de los equipos de los museos en mediación, educación y trabajo con comunidades vulnerables.

A través de estas exposiciones coproducidas, buscamos llegar a los colegios municipales y a los diferentes públicos de la ciudad de Quito. Las intervenciones museográficas establecidas articularon, por lo tanto, las dinámicas pensadas para el espacio público con las actividades pedagógicas previstas con los colegios, es decir, con la plataforma audiovisual Reducir los riesgos en Quito (https://reducirriesgosenquito.com/). Así, este eje de trabajo triangular, museos-colegios-plataforma, logró conectar e instaurar un constante diálogo entre ellos puesto que la tecnología digital permite a los usuarios suplir la modalidad presencial al conectarse desde la web con los diferentes contenidos y narrativas desarrolladas de manera equitativa. De esta manera, lo digital facilita ampliar y transponer la experiencia museística a la pantalla, y la experiencia de aprendizaje a la pantalla también invita a recorrer los museos y el paisaje urbano.

Reducir riesgos en Quito: una plataforma audiovisual conectada con colegios públicos y muestras históricas

Al igual que muchas herramientas digitales que se han desarrollado desde principios de la década del 2000 (como los documentales web), la democratización de Internet y la crisis de los medios de comunicación tradicionales fueron factores que ayudaron al desarrollo de las herramientas digitales. Como señala el historiador Alexandre Klein, estas nuevas herramientas digitales combinan diferentes medios como el texto, las imágenes, el video, el sonido e incluso la animación para hacer que los contenidos sean accesibles, inmersivos y lúdicos para una gran variedad de audiencias (Klein, 2020, § 3). Por estas razones, la plataforma digital Reducir riesgos en Quito, concebida para colegios públicos, refleja estas múltiples oportunidades para profundizar en el conocimiento de la *disaster risk reduction* (DRR), debatir sobre las causas del riesgo y proponer formas de evitar su acumulación en la ciudad en crecimiento. A través de varios talleres con colegios piloto, desarrollamos esta herramienta digital para ser utilizada en el aula y abordar el riesgo de desastres desde diferentes asignaturas como historia, estudios sociales, matemáticas, ciencias naturales, así como arte y lenguaje/literatura. Reducir riesgos en Quito es, por lo tanto, una plataforma digital, interactiva y multimedia inaugurada el 23 de marzo de 2022, cuya promoción incluye la capacitación de docentes en su uso, el darlo a conocer a autoridades locales y nacionales de educación, así como difusión a través de redes sociales y medios tradicionales de manera creativa[10].

Así, a través del trabajo colaborativo con los colegios piloto, que consistió en talleres virtuales y encuestas, quedó claro el panorama y las necesidades de este tipo de público (Figura 1). Estos datos también construyeron una confianza profesional necesaria para llevar a cabo los objetivos del proyecto (Lewis, 2012, p. 15) y un diálogo enriquecedor sobre el uso de los formatos digitales que permite enseñar a través de imágenes, canciones, líneas de tiempo, mapas y juegos interactivos. Esta metodología

[10] El personaje de La Andesita tiene fan page de Facebook con 530 seguidores (https://www.facebook.com/La-Andesita-109334511636461/), cuentas de Twitter (https://twitter.com/QuitoTc), Instagram (https://www.instagram.com/la_andesita/) y canal de YouTube (https://www.youtube.com/channel/UCfqgOvBoLgXOjmnW0WoYXXA).

coparticipativa e interdisciplinaria permitió a los estudiantes beneficiarse de los contenidos culturales y pedagógicos de las narrativas de la plataforma. De esta manera, se ha podido establecer y promover el debate entre la historia y las perspectivas personales sobre un tema delicado: el riesgo de desastres en Quito. Como señala Jennifer Dickey, este tipo de retroalimentación forma a los estudiantes para que construyan y desarrollen «habilidades tangibles que les servirán a medida que avanzan en sus carreras» (Lewis, 2012, p. 16). La plataforma digital se transformó, en este sentido, en una herramienta para adoptar un pensamiento crítico y situado, así como múltiples habilidades para integrar la educación superior y el mundo profesional en la construcción de una sociedad y ciudad sostenibles.

Figura 1. Sesiones de trabajo
Nota. Trabajo con colegios públicos, museos, artistas, músicos, educadores e investigadores de distintas disciplinas desde las ciencias sociales, historia, geología e ingeniería civil.

Técnica y conceptualmente, el proceso de preparación, conceptualización y creación multimedia plasmada en más de 40 narrativas sobre la histórica del desarrollo urbano y el riesgo de catástrofes en Quito fue posible gracias a la colaboración con el Sindicato Audiovisual. Esta agrupación de especialistas multimedia está compuesta por diseñadores gráficos, artistas, antropólogos audiovisuales, músicos, expertos en educación y programadores web. El método que empleamos juntos fue la «estructura narrativa esencialmente no lineal, texto, imágenes, video, sonido o animaciones, para compartir, de forma inmersiva, interactiva, posiblemente lúdica y siempre participativa con diversos contenidos» (Klein, 2020, § 8), e in-

cluimos canciones y pódcast. Este proyecto transmedia se articuló con las experiencias museísticas siguiendo la idea de cultura de convergencia (Jenkins, 2006), clave para investigar la memoria de los acontecimientos pasados y, por ende, prevenir futuros desastres al comunicarle al público joven. Esta comunicación se basó en la interpelación de sus emociones positivas, como el asombro y la curiosidad. La plataforma en sí se construyó mediante un mecanismo de coproducción (Snijder et al., en prep.; Dupeyron et al., en prep.) que implicó una encuesta que tuvo lugar al final de los talleres iniciales sobre DRR, así como encuestas y talleres periódicos con los estudiantes de la escuela piloto, representantes de los museos, el Sindicato Audiovisual y el equipo de investigación interdisciplinario de Ciudades del Mañana, que tuvieron lugar a lo largo del proceso creativo desde agosto de 2020 hasta marzo de 2021.

Los talleres preliminares realizados con los colegios piloto permitieron al Sindicato Audiovisual adaptar el diseño y el contenido de la plataforma para que se ajustara mejor a las expectativas y al lenguaje de los estudiantes. Por ejemplo, el personaje de Andesita se creó a partir de las aportaciones de los alumnos y de su familiaridad con los contenidos de animación, tanto de anime como de dibujos animados y *youtubers*. El Sindicato Audiovisual fue capaz de utilizar el humor y el lenguaje de los medios digitales para interesar a públicos jóvenes en el tema de la reducción del riesgo de desastres, que puede ser muy árido o promover reacciones adversas como miedo o preferir ignorar el tema. Así, los canales de redes sociales de la Andesita utilizan memes, reproducen los pódcast que están llenos de humor, datos históricos y creatividad literaria, y transmiten videos de las canciones y de algunas ideas importantes de situar a Quito entre los volcanes y verse atravesado por el sistema de fallas de Quito y sus laderas (Figura 2). Por último, la Andesita también utiliza la mensajería instantánea más utilizada en Ecuador, el WhatsApp. Por ese medio se han organizado algunos de los talleres con profesores y alumnos tanto en la fase de producción de la plataforma como en la de su promoción. También, se desarrollaron *stickers* de WhatsApp de la Andesita, que se pueden adquirir en la plataforma (Figura 3), para que las personas puedan expresar algunas emociones a partir de este personaje. De esta manera, se utilizan medios digitales para interactuar con públicos amplios.

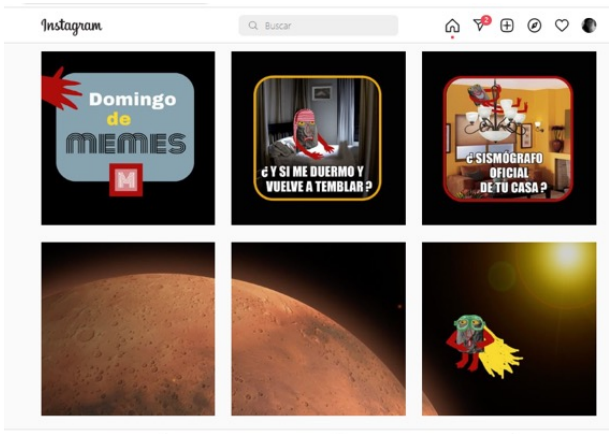

Figura 2. Cuenta de Instagram de la Andesita

Nota. Historias de Instagram de la cuenta de la Andesita con memes y datos sobre curiosos sobre la geología de Marte. Tomado de La Andesita, s.f., Instagram (https://www.instagram.com/la_andesita/).

Figura 3. Stickers de WhatsApp

Nota. Stickers de WhatsApp compartidos en el curso para los docentes.

De hecho, el registro universal del arte y las herramientas educativas digitales permiten comunicar la relevancia local de la historia del riesgo

en Quito de manera global. Este es uno de los principales enfoques de la historia pública, como indican Serge Noiret y Thomas Cauvin (2017, p. 35): «A pesar de la composición nacional de los programas de historia pública, ahora son posibles nuevos puentes entre los países y aún más entre los idiomas y las prácticas a nivel internacional». De este modo, se propuso explorar un «estudio de caso local autoexplicativo desarrollado dentro de una única comunidad que interactúa con su propio pasado» (Noiret & Cauvin, 2017, p. 26) con la colaboración de artistas, diseñadores gráficos, educadores, científicos, antropólogos visuales, profesores y alumnos de dos colegios fiscales de la ciudad de Quito. También se trabajó junto con actores del municipio, especialmente con la Dirección Metropolitana de Gestión de Riesgos. Trabajamos con el concepto de lo que está oculto a nuestros ojos, las fuerzas del subsuelo, pero también, las causas profundas del desarrollo en una sociedad desigual nacida a partir de las relaciones coloniales.

Las artes y las humanidades, así como encuestas y juegos, nos permitieron interpelar las emociones de los estudiantes y reflexionar sobre las consecuencias de nuestras decisiones en la construcción o la reducción del riesgo en el futuro. También utilizamos encuestas para incitar a la reflexión sobre la acción política y presentamos «escenarios futuros a partir de ejemplos históricos» con situaciones utópicas o distópicas como una erupción ficticia en 2042 del volcán Cotopaxi, basada en los datos de la erupción de 1877 y en las proyecciones de población (Figura 4). En esta página, el usuario puede dejar su opinión sobre lo que le gustaría pedir a una autoridad política para evitar un desastre.

En la sección «Desarrollo urbano» y «Trayectorias de riesgo», tenemos unas miniencuestas que invitan al usuario a imaginar que es el futuro alcalde y a planificar cómo hacer de la ciudad un lugar más seguro ante el riesgo de catástrofes. Otro ejemplo es el «Mapa Peltre», una sección de la plataforma fundamentada en una base de datos georreferenciada de eventos geomorfológicos en Quito desde 1900 hasta 2020 que permite mostrar, con datos, por qué hablamos de que, por ejemplo, «el agua tiene memoria», y debatir sobre las quebradas de la ciudad y cómo mantener su función de drenaje del agua de lluvia. Esta herramienta localiza eventos geomorfológicos pasados como deslizamientos, flujos de lodo e inundaciones en la ciudad y los correlaciona con los periodos de expansión

urbana, donde las personas pueden proyectar el crecimiento futuro y los eventos de desastre. En esta sección, los visitantes pueden identificar su propia casa, escuela o barrio y comprender que las catástrofes también construyen una memoria de la que podemos aprender para tomar mejores decisiones. La «Sección de archivo», por su parte, muestra la importancia visual y discursiva del uso del archivo en la construcción de la reflexión ética y política de la historia del riesgo en Quito. Por último, «Abrazando la casa», es una sección que vincula el caso específico de Quito mediante el uso de herramientas físicas para la observación, análisis y planificación de la vivienda a mediano y largo plazo.

Figura 4. El camino de los lahares

Nota. Esta es una narrativa de la plataforma digital Reducir riesgos en Quito basada en la erupción del Cotopaxi de 1877 con imágenes históricas intervenidas artísticamente con Andesita, el personaje guía de la plataforma, y un pódcast de viaje en el tiempo ficticio para escuchar el testimonio de su «amigo» Theodor Wolf, el geólogo estatal ecuatoriano de la época.

Finalmente, gracias a las encuestas realizadas a los alumnos de los colegios piloto, se puede concluir que más de la mitad de ellos tomaron medidas

para reducir el riesgo a partir de lo que reflexionaron en los talleres. Este resultado es significativo y prometedor, ya que esta era la primera vez que ellos aprendían, bajo un enfoque interdisciplinario, una temática sobre desastres. Como lo señaló un estudiante, pudieron aprender de manera más entretenida «usando las matemáticas y la historia». Además, la sección «Guía pedagógica» de la plataforma plantea llevar a cabo tres proyectos en el aula junto a los profesores. Como lo indican las encuestas, los jóvenes de la escuela piloto aprendieron a hacer un pódcast sobre sus historias familiares de migración a la ciudad y a relacionarlas con los testimonios de experiencias de riesgo de los archivos. Se puede concluir que, gracias a estas conversaciones colaborativas entre el Sindicato Audiovisual, el equipo interdisciplinario TC y los colegios públicos, se adaptó la estructura de la plataforma a las necesidades de los estudiantes, manteniendo los elementos no lineales y exploratorios, pero añadiendo un menú y otras herramientas para simplificar la experiencia de aprendizaje. El resultado fue suplir los cambios y diferencias entre lo presencial y lo virtual gracias al posicionamiento de sensaciones proporcionadas por este espacio digital inmersivo.

Entre lo vivencial y lo experimental: los museos y la experiencia digital

El proyecto Ciudades del Mañana se asoció con la Fundación Museos de la Ciudad de Quito en un convenio firmado en abril de 2021. Esta fundación es pionera en adaptar sus actividades hacia diferentes comunidades vulnerables que suelen ser las más afectadas en caso de desastre. Sus cinco museos trabajan con organizaciones sociales, vecinales y comunitarias, grupos de mujeres, ancianos, niños y adolescentes, comunidad educativa, personas con discapacidad y miembros de la comunidad LGBTIQ+. Esta experticia nos permitió abordar un tema de importancia social para la ciudadanía como es la historia del riesgo de desastres por múltiples amenazas naturales en Quito, los conceptos críticos de la construcción social del riesgo de desastres y la responsabilidad de construir y planificar una ciudad segura y sostenible en el futuro mediante decisiones basadas en la evidencia.

Los métodos de recordación de la mente humana son variados y está comprobado que a medida que más sentidos se ven envueltos en la

recepción de información, el cerebro genera una mayor cantidad de relaciones con dicha información y, por lo tanto, es más fácil recordarla. De esa forma, hemos procurado que los espacios expositivos presenten la posibilidad de vincularse con los visitantes a través de distintos canales sensoriales. La vista, el tacto, el oído e incluso el olfato han sido tomados en cuenta para generar los dispositivos de cada una de las muestras. Con ese objetivo, pusimos en marcha un proceso colaborativo e interdisciplinar con tres museos de la Fundación en el que se construyeron herramientas basadas en la memoria y el arte, como instalaciones artísticas, narrativas transmedia o narrativas inmersivas, sobre experiencias pasadas para imaginar escenarios futuros. Se trabajó con diferentes actores, académicos, artistas y personal del museo, para cocrear las narrativas multimedia en las exposiciones del museo y en la plataforma digital. Esto se hizo a través de un proceso de talleres de fortalecimiento de capacidades sobre riesgo de desastres y métodos de educación informal, intercambio de experiencias y reuniones de colaboración para elaborar junto con el equipo interdisciplinario de Ciudades del Mañana y los directores y conservadores de los museos un guion museográfico y museológico a la medida de cada uno de ellos. Por otro lado, el trabajo de colaboración y diálogo interdisciplinar con los museos se realizó con el personal, incluyendo museógrafos, conservadores y mediadores. Propusimos intervenciones en las exposiciones permanentes que se adaptaron a la temática de cada uno de los tres museos con juegos interactivos, líneas de tiempo, videos, intervenciones artísticas, archivos y materiales históricos, y guiones educativos.

En el Museo del Carmen Alto, abordamos el riesgo desde un diálogo con la cultura religiosa de la ciudad, el papel de las figuras femeninas de cuidado y protección, y una reflexión sobre la responsabilidad política. En el Museo de la Ciudad, presentamos la larga historia de los asentamientos humanos y el riesgo de desastres en Quito y abrimos el debate sobre el papel clave del desarrollo urbano, el conocimiento científico y experiencial y el capital social sobre cómo la ciudad ha gestionado, reducido o construido más riesgo a lo largo del tiempo. Finalmente, en el Museo Interactivo de Ciencia examinamos, a través de mapas, intervenciones artísticas basadas en el concepto de núcleo de suelo («testigo») y la física detrás de los códigos de construcción, la relación entre el desarrollo de la ciudad y su subsuelo. Puesto que se trata de un museo interactivo,

los dispositivos también invitan a la interacción, por ejemplo, con paneles de acrílico que, con el movimiento de público, develan sobre el mapa de Quito sus quebradas, fallas geológicas y deslaves; o con la Casa sismo que permite explorar, junto con los experimentos de física de la sala Ludión, la importancia del centro de gravedad y de la fuerza de las ondas sobre las masas del cuerpo o de las casas.

El complejo tema de la DRR supuso un reto para el espacio museístico, donde era importante saber gestionar las emociones de la diversidad de visitantes. Hicimos guiones educativos y realizamos talleres con los mediadores culturales; su labor de mediación fue una dimensión clave para pensar y comunicar la DRR. Este tipo de actores culturales, en su mayoría autodidactas, activan la participación de los visitantes a través de las preguntas y de la curiosidad. En su mayoría, están familiarizados con el trabajo con los educadores, lo que convierte a las instituciones museísticas en un complemento educativo para los profesores. La integración de enfoques imaginativos y creativos de los museos nos permite desafiar y cambiar las perspectivas científicas de la representación de los peligros. Queríamos hacer de los museos un espacio donde el visitante pudiera «probar, practicar y experimentar» el riesgo, siguiendo el concepto de interactividad total descrito por Jorge Wagensberg como la inclusión de experiencias prácticas, con la mente y el corazón (Castellanos, 2010, p. 114). Por esta razón, los dispositivos que utilizamos se caracterizaron por su potencial artístico, científico y pedagógico.

Entre ellos, se encontraban las líneas de tiempo de los eventos de la catástrofe y las interpretaciones culturales presentadas en un formato artístico y en diálogo con cada museografía específica. Por ejemplo, en el Museo del Carmen Alto utilizamos un formato de exvoto, que es un cuadro u otro objeto que se deja como ofrenda en cumplimiento de un voto o en agradecimiento, como para la recuperación de una enfermedad o lesión, para recrear la cultura religiosa y la estética barroca. En el Museo de la Ciudad presentamos una línea de tiempo del desarrollo de la ciudad y de la reducción del riesgo de catástrofes y epidemias, y su acumulación. A su vez, en las tres exposiciones utilizamos fotografías históricas y contemporáneas, incluidas imágenes de satélite y videos de vehículos aéreos no tripulados (UAV) para representar el cambio del paisaje urbano y su relación con el riesgo de catástrofes en diálogo con planos históricos o

modelos 3D actuales. Con estas visualizaciones, también pudimos proyectar el desarrollo futuro. La relación inherente entre la topografía, los peligros y el crecimiento urbano es un concepto importante, y estas representaciones del paisaje son traducciones importantes del riesgo espacial (Haynes et al., 2007).

Este aspecto inmersivo y didáctico se consiguió gracias a las instalaciones artísticas, los juegos de toma de decisiones y el uso de dispositivos tecnológicos como los códigos QR que ampliaban el recorrido en los museos con los contenidos de la plataforma Reducir riesgos en Quito. Esta diversidad de medios facilita el acceso a las sensaciones y al conocimiento científico. La experiencia inmersiva de la instalación artística «Las piedras que hablan» es un ejemplo donde los visitantes escuchan un testimonio de audio dramatizado, tomado del poema «Terremoto de Quito», de Josefa Betancur, publicado en 1859, mientras exploran una intervención artística sobre fotografías históricas de las iglesias dañadas y epígrafes impresos en escombros en el Museo del Carmen Alto (Figura 5). Esta instalación fue concebida como un recurso museográfico inspirado en una obra artística de la autoría de Karina Barragán, museógrafa de nuestro equipo. En 2016, a partir de un terremoto de gran magnitud en las costas del Ecuador, que dejó daños importantes en varias ciudades, Karina lideró una obra a beneficio de los damnificados. Se trata de una fotografía de la zona cero, que ella misma hace en una visita como parte de un movimiento social a una ciudad que sufrió significativos daños en la provincia de Manabí. Esa fotografía fue, posteriormente, transferida a través de un proceso de exposición lumínica a la superficie de un pedazo de escombro rescatado también de la zona afectada. La pieza venía acompañada del testimonio de una de las personas que perdió su casa y familiares en el evento sísmico. La obra de Karina fue parte de un movimiento grande de artistas que prestaron su ayuda a la mitigación de los daños de ese momento y, más tarde, fue parte de la Bienal del Cartel de Bolivia en 2017. Una vez que se comenzó a trabajar en el proyecto Ciudades del Mañana, esta obra adquirió una nueva dimensión sumando el factor histórico y archivístico. «Las piedras que hablan» recopila un acervo de imágenes de la ciudad de Quito afectada por el terremoto de 1859 y se muestra en una instalación de las fotografías sobre pedazos de paredes, techos y acabados de casas derrocadas del centro histórico. De alguna manera, la voz narrativa que

lee el poema de Josefa Betancur se vuelve la voz de los restos simbólicos de esa ciudad que cuenta en primera persona lo vivido. Esta fue una experiencia muy convincente para muchos visitantes, especialmente cuando se dieron cuenta de que estaban dentro de una de esas iglesias destruidas y que ahora forma parte del convento y Museo del Carmen Alto.

Figura 5. Visita al Museo del Carmen Alto
Nota. Visita guiada por una mediadora del Museo del Carmen Alto a la Escuela de jóvenes emprendedoras de CARE-Internacional, cuyo enfoque es el empoderamiento de genero a través del conocimiento de los riesgos de desastres.

Otro dispositivo fue la representación artística en columna estratigráfica de los suelos de Quito en el Museo Interactivo de Ciencia que presenta un diálogo con la historia del desarrollo del barrio y los peligros, al integrar los aspectos espaciales y temporales del riesgo. Esta interpretación artística con muestras de tipos de suelos presenta conocimientos geológicos y de ingeniería sobre la mecánica de los suelos, las infraestructuras y la peligrosidad sísmica. Así, en los tres museos, tuvimos exposiciones interactivas a modo de juegos de decisión. En el Museo del Carmen Alto, por ejemplo, pedimos a los visitantes que escribieran en la pared lo que le pedirían a Santa Mariana de Quito, a un líder político o a la comunidad para prevenir futuros desastres, utilizando un dicho popular atribuido a esta Santa: «Ecuador no se destruirá por un terremoto sino por un mal gobierno». Esta instalación permite la reflexión entre las capacidades y pertinencias

de los distintos actores de autoridad a los que convencionalmente se acude en un momento de emergencia social. De esta forma, podemos validar y cuestionar si como ciudadanos estamos dirigiendo nuestras inquietudes y necesidades a los actores correctos. Diseñamos también un juego de mesa sobre la planificación urbana y las decisiones de cuidado del barrio y la comunidad en el Museo de la Ciudad (Figura 6), así como un juego, «Feria Inmobiliaria», que suscitó el debate sobre el cumplimiento de los códigos de construcción, la planificación urbana y la exposición a los peligros a la hora de comprar una vivienda en el Museo Interactivo de Ciencia.

Figura 6. Feria Inmobiliaria
Nota. Juego de toma de decisiones en el Museo de la Ciudad.

Con este objetivo, en el Museo Interactivo de Ciencia se instaló una Casa sismo, gracias al apoyo del municipio de Quito, en donde a través de la tecnología inmersiva, se pudo recrear un sismo de Mw 4 que permitió al público evidenciar el movimiento de las ondas sísmicas. Este simulacro estuvo acompañado por una capacitación de la Dirección Metropolitana de Gestión de Riesgos realizada a los mediadores del museo. A su vez, se estableció cedularios con códigos QR instalados al inicio de la actividad para que, después dicha actividad, el visitante pueda reportar el evento directamente al Instituto Geofísico. A través de este dispositivo interactivo se busca difundir de manera lúdica el aprendizaje científico y también preparar a la ciudadanía sobre uno de los peligros característicos de nuestra geografía. Actualmente, el vínculo museos-colegios-plataforma se está estrechando aún más a través de un componente de ciencia ciudadana, donde sensores sísmicos y estaciones meteorológicas que reportan en tiempo real datos a

portales de fácil acceso fueron instalados en los museos para realizar actividades participativas con el personal de los museos, colegios de la ciudad y comunidades barriales para entender los disparadores del riesgo como la lluvia, los tipos de suelo y los sismos, y, a su vez, aportar a generar mayor conocimiento sobre estos fenómenos junto con entidades científicas.

La dimensión humana de las catástrofes, el trauma y las emociones que desencadenan son una característica esencial de esos acontecimientos y procesos. Por lo general, en la educación sobre catástrofes, el proceso físico-técnico de un peligro se separa de los aspectos sociales y humanos de una catástrofe. La comprensión de las complejidades del riesgo exige que estas no queden aisladas. En segundo lugar, las emociones de las personas confrontadas a la dinámica de la reducción del riesgo de catástrofes (*disaster risk reduction* o DRR) pueden desempeñar un papel importante en la disposición de las personas a actuar, aceptar las políticas públicas o buscar medidas de protección en caso de desastre (Gardner & Stern, 1996). Por último, al utilizar la historia para descubrir los impactos diferenciales de las catástrofes e incluir la emoción no solo podemos centrarnos en los daños y los costes, sino también destacar los actos humanos positivos, la resiliencia y las adaptaciones, y el valor de la experiencia vivida como aprendizaje social. Un objetivo importante de este trabajo fue capacitar a los que aprenden de las exposiciones y la plataforma digital para que contribuyan a la futura planificación y desarrollo urbano sostenible. De esta manera, en este capítulo, queremos demostrar cómo en este enfoque interdisciplinario y cultural de la educación sobre la DRR permitió articular una serie de exposiciones museísticas interdisciplinarias y una plataforma educativa digital multimedia.

Estas herramientas son dos ejemplos de cómo la historia pública, la ciencia y las artes ofrecen poderosos instrumentos para transmitir la complejidad del riesgo y, al mismo tiempo, empoderar a los ciudadanos y a los responsables de la toma de decisiones hacia la prevención de riesgos. Este enfoque nos permitió llegar de forma significativa a diversos públicos, como estudiantes, profesores, activistas y responsables de la toma de decisiones. Y, a través de diferentes actividades complementarias, como visitas a exposiciones, encuestas a visitantes, talleres de formación y conferencias públicas, pudimos fomentar el debate público con diversos actores y capacitarlos para la acción.

Así, con el fin de recrear experiencias vivenciales a través de la virtualidad, establecimos códigos QR en los diferentes dispositivos museográficos en las tres exposiciones organizadas de abril de 2021 hasta enero de 2022 en el Museo del Carmen Alto («A que no vuelva el temblor a sorprendernos furioso»), en el Museo Interactivo de Ciencia («¿Qué onda con Quito?») y en el Museo de la Ciudad («En las faldas quebradas de un monte»). Estos códigos facilitaron la conexión de los contenidos presentados en las muestras, como infografías, interactivos, videos y encuestas con las más de treinta narrativas desarrolladas en la plataforma Reducir los riesgos en Quito. Uno de los ejemplos más claros de esta articulación es la narrativa «El agua tiene memoria», que explica, a través de la historia y la geografía, el transcurso del agua por las diferentes quebradas que existen en Quito y que fueron rellenadas a partir del inicio de la época colonial con el fin de ganar terreno para circular y expandir la ciudad de Quito sobre ellas. En el Museo de la Ciudad realizamos un video que recopilaba fotografías históricas, reportajes contemporáneos, panorámicas artísticas y vuelos de dron. Este dispositivo estuvo conectado a una narrativa de la plataforma titulada de la misma manera y que cuenta con una explicación histórica, un pódcast e interacciones con el personaje de la Andesita.

Esta estrategia ha sido aplicada a las tres muestras en los tres museos. Así, logramos que el público que visita las muestras y tiene curiosidad por desarrollar una de las temáticas presentadas museográficamente pueda acceder de manera instantánea con su dispositivo móvil a las actividades digitales para profundizar sus conocimientos sobre los riesgos de desastres (Figura 7). De la misma manera, el navegante que consulta la plataforma puede tener acceso a los mismos contenidos expuestos en la muestra y tener la curiosidad de verlos de manera presencial y experimentarlos con su cuerpo. Esta articulación se realiza con éxito gracias a las nuevas metodologías museísticas desarrolladas hace más de veinte años que estipulan el aprendizaje dentro de los museos a través de los sentidos (visión, oído, tacto, olfato y gusto) como una manera efectiva para recordar contenido gracias a las experiencias inmersivas. Esta óptica es reforzada por el contenido audiovisual de la plataforma.

Figura 7. Visita guiada y comentada a la exposición «En las faldas quebradas de un monte»
Nota. En esta exposición se incluye un código QR sobre qué es la Andesita y cuál es su relación con las herramientas precolombinas.

Los espacios de redes sociales de los museos y su impacto en el proyecto (actividades virtuales, discusiones de Twitter, etc.)

La evaluación exhaustiva del riesgo de catástrofes es extremadamente difícil, por no hablar de la posterior identificación de medidas tangibles para reducir el riesgo en el contexto de la planificación urbana y la mejora de la toma de decisiones. Las complejas interacciones entre los impulsores de la vulnerabilidad, como la pobreza y la falta de acceso a los recursos, se combinan con los resultados de múltiples peligros con diferentes potenciales de impacto e intervalos de recurrencia (Wisner, 2014). Estos factores son difíciles de entender, cuantificar o transmitir. No obstante, un número considerable de investigaciones apunta a la capacidad de los individuos y las comunidades para acomodarse y adaptarse a los riesgos cuando se presentan dentro de las posibles eventualidades de una vida (Krüger et al., 2015; Dove & Hudayana, 2008), o cuando la mitigación contra los ries-

gos posibles está integrada en los marcos legislativos (Bretton et al., 2017) o en la comprensión cultural del riesgo (Bankoff et al., 2015).

Una dimensión importante, en este caso, es el cultivo de la preparación y la concienciación de los riesgos asociados a los eventos de peligro intensivo y a las interacciones, a menudo no lineales, entre eventos múltiples o en cascada. Los sucesos, como los terremotos de gran magnitud o el paso directo de huracanes de gran magnitud, suelen tener un intervalo de recurrencia mucho mayor que un ciclo político e incluso que la vida de los seres humanos, por lo que la preparación o concienciación se basan en la comprensión de procesos o resultados que pueden no haber sido presenciados directamente. En este caso, los sucesos históricos de peligro tienen un importante potencial para generar una comprensión de los múltiples riesgos potenciales y su intersección con otros y con la experiencia vivida. Los registros históricos y casi históricos proporcionan una visión vivida de las consecuencias de los sucesos peligrosos relevantes en un terreno físicamente familiar.

Aunque las capacidades para comprender y afrontar los sucesos peligrosos pueden haber cambiado de tal manera que los sucesos históricos no pueden reconstruirse como un análogo directo para el riesgo futuro (Schenk, 2015), las conexiones culturales con los sucesos pasados y sus impactos en las generaciones anteriores pueden tener un poderoso papel en la resiliencia de la comunidad mediante la conmemoración a través de ritos, tradiciones y procesos de aprendizaje social (Wilson, 2015). Esto está en consonancia con la idea de la memoria cultural y su vínculo con la memoria colectiva en la forma en que se interpreta el pasado en diferentes contextos.

La investigación histórica, la memoria y la emoción son elementos que aportan nuevos horizontes a las conversaciones en torno a las complejidades del riesgo por peligros múltiples en entornos urbanos. Hay muchos ejemplos del uso de registros históricos o recopilaciones de sucesos peligrosos pasados que se utilizan para informar sobre la planificación futura. Se han utilizado de diversas maneras, desde la extracción de datos de daños para informar sobre el análisis de los impactos de los peligros (por ejemplo, Tropeano & Turconi, 2004), hasta la ampliación de la memoria social de los eventos de alto impacto y baja frecuencia[11].

[11] Por ejemplo, ver: Colten, C. E., & Sumpter, A. R. (2009). Social memory and resilience in New Orleans. *Natural Hazards*, *48*, 355-364. https://link.springer.com/article/10.1007/s11069-008-9267-x

Más recientemente, la interrogación de los registros desde una variedad de perspectivas disciplinarias se ha utilizado para informar el análisis forense de los impulsores clave del riesgo (Oliver-Smith et al., 2015; Fraser et al., 2016). En este artículo, nos centramos en el valor de los enfoques históricos y basados en el arte para aprender sobre las complejidades del riesgo en entornos urbanos.

En los contextos de riesgo de desastres, el aprendizaje y la educación se consideran la piedra angular de las estrategias de preparación desde el Marco de Hyogo (2005) hasta el Marco de Sendai (2015) y son implementados por la UNESCO a través del Plan de Acción Mundial (GAP) para la Educación en el Desarrollo Sostenible (EDS) (UNESCO, 2019; UNESCO & UNICEF, 2014). En un examen de treinta países, dos de las dimensiones esenciales menos señaladas en la educación para la DRR fueron la comprensión de los factores de riesgo y de cómo las amenazas pueden convertirse en desastres (dimensión 3) y la creación de capacidad de reducción de riesgos en la comunidad (dimensión 4) (UNICEF, 2012). Aquí, contextualizamos el aprendizaje como el punto de partida a partir del cual la comprensión mutua del riesgo, y la identificación de medidas para prevenir el riesgo futuro mediante la discusión de los impulsores del riesgo y la importancia de las capacidades de la comunidad en la planificación y el desarrollo urbano: una contribución esencial al Entorno de Apoyo a las Decisiones de las Ciudades del Mañana (TCDSE).

Los vehículos que utilizamos para este aprendizaje fueron una serie de exposiciones museísticas interdisciplinarias y una plataforma educativa digital multimedia para su uso en los colegios. Además, hay pruebas de que el factor más importante para una planificación urbana eficaz y sensible al riesgo es un entorno institucional sólido. Sin embargo, la mayoría de los países de ingresos bajos y medios tienen un bajo nivel de fortaleza de sus instituciones. Se ha sugerido que «la participación pública en la reducción de riesgos —posiblemente involucrando a las ONG en asociaciones con el gobierno local para mejorar la planificación, la concienciación sobre los riesgos y la responsabilidad pública— es una solución que tiene un potencial mucho mayor para reducir el riesgo» (Sudmeier-Rieux et al., 2015, p. 2). Sostenemos, por estas razones, que las artes y las humanidades pueden transmitir las complejidades interdisciplinarias de la DRR a un público amplio, para

permitir la participación pública en una planificación urbana eficaz y sensible al riesgo, y evitar así la «planificación para la exclusión» al no tener en cuenta la desigualdad en el proceso y llevar a los grupos socioeconómicamente más vulnerables a construir asentamientos informales en zonas peligrosas (Fuentealba et al., 2021).

Uno de los aspectos más innovadores del TCDSE es la idea de que todo el proceso de planificación informada sobre el riesgo se ve facilitado por la participación de las partes interesadas a lo largo de todo el proceso, desde la visión de futuro hasta el módulo de acuerdo sobre el riesgo, que incluye una «consideración particular de las prioridades de las poblaciones urbanas marginadas que son las más afectadas por los impactos de los desastres» (Galasso et al., 2021, p. 4; Galasso et al., en este volumen). Al igual que con la plataforma audiovisual, el objetivo de crear espacios de comunicación con las redes entre las muestras y la plataforma fue difundir conocimientos sobre los riesgos de desastres que permitan el diálogo sobre cómo planificar una ciudad más segura. Las redes son, por lo tanto, una herramienta para medir nuestras audiencias a través de los tuits y las menciones con etiquetas, o *hashtags*, sobre las acciones que nos encontramos realizando; trabajo que hemos realizado junto con los comunicadores de la Fundación Museos de la Ciudad al momento de preparar el cronograma de la inauguración y la exposición de cada muestra.

Las encuestas a los visitantes indican que las exposiciones han incitado a los visitantes a considerar cambios que podrían aplicar en sus barrios. Estas exposiciones se convirtieron en *lugares* de debate por sí mismas y, gracias a este tipo de enfoque, ha sido posible llegar a públicos diversos, como estudiantes, activistas, ciudadanos y responsables de la toma de decisiones. Por ejemplo, visitamos las exposiciones con personas de un barrio en riesgo y mencionaron las mingas, que son trabajos colaborativos de tradición andina para la mejora de la comunidad, para limpiar y consolidar la infraestructura y hacerla más resistente. Para los adultos, la columna estratigráfica y la casa del terremoto son las actividades interactivas que más produjeron asombro y curiosidad, como dijo un visitante: «Vivo en esta ciudad desde hace más de veinte años y no conocía la falla». Los niños disfrutan más de las experiencias sensoriales, como la casa del terremoto en el MIC y el juego Risk en el MDC.

Muchas de las reflexiones suscitadas por las exposiciones estaban relacionadas con la proyección de lo aprendido a sus futuras decisiones. Un vecino dijo: «Pensé en construir más [un segundo piso], pero ahora creo que es mejor quedarse con un piso» después de aprender sobre los tipos de suelo y cómo responden a las ondas sísmicas en el Museo Interactivo de Ciencia. Otra persona llegó a la conclusión de que «entonces nuestro barrio no debería crecer mucho, ya que está en una pendiente». Incluso, reconocieron la importancia de las instituciones en la DRR cuando un visitante de un barrio formalizado argumentó que «la municipalidad, ellos deberían ser los que nos guíen para [construir] una casa segura, la municipalidad tiene que implementar lo que la ley determina». Por lo tanto, el enfoque histórico provocó recuerdos de los visitantes, como uno que mencionó que vivió veinte años en el barrio, que antes tenía una quebrada profunda con fuentes de agua clara que solían beber, pero que ahora está llena de casas nuevas. También mencionó varias veces la necesidad de organizar a la comunidad para volver a trabajar juntos en la recuperación de lo que queda de la quebrada para evitar deslaves y derrumbes en el barrio.

Otro ejemplo enriquecedor de estos espacios de discusión fue los tuits de vecinos de quebradas de nuestra ciudad, quienes a través de estos espacios digitales mostraron su preocupación y descontento hacia el municipio sobre la situación actual del barrio en donde viven. La reacción de la presidenta del colectivo Vigilantes de la Quebrada Carretas (Figura 8) respecto a la inauguración de la muestra «En las faldas quebradas de un monte» expone con claridad la necesidad de vincular estas estructuras organizadas con las autoridades administrativas y la toma de decisiones en nuestra ciudad. Por esta razón, invitamos a esta representante, y a otros líderes barriales, a participar en el ciclo de charlas «Herramientas interdisciplinarias para la reducción del riesgo en el Quito del mañana» realizadas con el Museo de la Ciudad. Al igual que el ciclo de charlas «Abordajes, ciencia y memoria de los desastres urbanos de la ciudad de Quito», organizado en conjunto con el Museo del Carmen (Figura 9), este espacio de comunicación interdisciplinario plantea el diálogo constructivo gracias al aprendizaje colaborativo y el intercambio de experiencias personales, proyectos científicos y conceptos culturales sobre los riesgos de desastres. A su vez, estos ciclos son difundidos por los canales de las instituciones y de la Universidad San Francisco de Quito USFQ en Facebook live. Esta

opción permite abarcar un mayor y más diverso público, a quien se le presenta los objetivos y avances del proyecto Ciudades del Mañana, las experiencias de científicos, artistas, líderes barriales y miembros del municipio en la investigación, gestión y experiencia del riesgo, al igual que las manifestaciones culturales coordinadas alrededor de las muestras organizadas en los tres museos municipales.

Figura 8. Tuit de la presidenta del Colectivo Vigilantes de la Quebrada Carretas
Nota. El tuit trata sobre la inauguración de la muestra «En las faldas quebradas de un monte» en agosto de 2021.

Figura 9. Charla «La historia de los riesgos de desastres en el Ecuador»
Nota. La charla fue moderada por Nataly Albán, del Museo del Carmen Alto, y contó con la participación del sismólogo Hugo Yepes y de la historiadora Elisa Sevilla.

Su presencia y participación desde el otro lado de la pantalla es vital para medir el impacto de nuestro trabajo. Por esta razón, todo tipo de intercambio con el público virtual, como preguntas, sugerencias y comentarios, que nos hacen llegar en el espacio de diálogo, garantiza una mejor comunicación. Así, se puede profundizar ciertas temáticas sociales, políticas y patrimoniales y, al mismo tiempo, nos vamos identificando y conociendo con el público. Otra herramienta que permite medir el impacto de nuestras actividades son los procesos de evaluación establecidos a través de encuestas, talleres colaborativos y análisis de las estadísticas de los diferentes públicos, desarrollados por Agathe Dupeyron, los mismos que han sido presentados a lo largo de este trabajo. Estas encuestas y talleres también utilizaron herramientas digitales a la vez que formatos materiales, como el papel con códigos QR que dirigen a la encuesta en línea.

Además, para entender si nuestros productos permitieron una mayor comprensión de la DRR en la población de Quito, recolectamos datos de evaluación que documentan este proceso interdisciplinario y colectivo tanto en los museos como a través de la plataforma en línea que contribuye a la educación secundaria. Para esto, seguimos la metodología de monitoreo, evaluación y aprendizaje para aplicar el pensamiento crítico en el diseño, implementación y evaluación de proyectos de investigación que buscan el impacto y el cambio social (Vogel, 2012). Se encuestaron los visitantes en los tres museos donde se mostró la exposición (104 encuestados en el Museo de la Ciudad, 32 en el MIC y 93 en el Museo Carmen

Alto). Por último, se facilitó un taller de aprendizaje entre el personal de mediación de los visitantes de los museos para recoger sus percepciones sobre el impacto de las exposiciones en ellos y en los visitantes y ofrecer un espacio para la retroalimentación.

Conclusión

El arte, la memoria y la interdisciplinariedad de la DRR se desarrollan en nuestro proyecto en tres temas diferentes. El primero, el enfoque histórico. Las líneas de tiempo, los archivos, las fotografías o los testimonios de acontecimientos pasados y su gestión, así como de las trayectorias urbanísticas, pueden llevar al público a pensar en su presente y a proyectarse en el futuro para incorporar el riesgo en sus decisiones. Vimos un impacto muy grande en los visitantes, así como en el personal de los museos, al hablar del pasado, el presente y el futuro al centrarse en la localidad y la historia de cada museo, y al abrir un diálogo con los cambios en su entorno. Los testimonios y la memoria de los acontecimientos pasados pueden llevar a la acción para reducir el riesgo, pero también estos ejemplos del pasado pueden ayudarnos a entender cómo podemos crear conocimiento y resiliencia en las poblaciones vulnerables.

En segundo lugar, la conexión entre las emociones, especialmente el asombro, la empatía, la indignación y la rabia, y las decisiones hacia la acción son elementos importantes para nuestro debate, así como el papel de los mediadores de los museos y de los profesores de los colegios como amplificadores del debate más allá del trabajo de los investigadores vinculados a un proyecto con limitaciones de tiempo. Al hablar con las emociones de la gente a través del arte y la ciencia, podemos producir miedo e inacción, o podemos conducir al empoderamiento y la reacción positiva. La discusión mediada puede conducir a un compromiso positivo para reducir el riesgo en la futura ciudad de Quito. Nuestro objetivo es crear conocimiento sobre la exposición al riesgo que experimentan los ciudadanos de Quito, las causas fundamentales de la vulnerabilidad y la valoración de las capacidades de la comunidad para prevenir o gestionar el riesgo.

Y la última, la importancia de estos múltiples tipos de interacciones manuales, mentales y emocionales es crear una experiencia de aprendizaje

significativa. De hecho, las emociones permiten a la institución museística conectar con los visitantes que salen con las herramientas y las preguntas para aprender más sobre la importancia de los múltiples tipos de interacciones que conforman una experiencia de aprendizaje significativo. Aquí, el concepto de experiencia significativa (Novak, 2002) parece crucial para el aprendizaje, pero también para suscitar la acción ciudadana y política, esa experiencia que trasciende y permanece en el usuario porque conectó con él de forma significativa a través de las emociones y los vínculos con la experiencia vivida. Ricardo Rubiales sostiene que «implica necesariamente elementos afectivos e intelectuales, motiva la exploración y proyección de relaciones con situaciones, informaciones o expresiones previamente vistas, es un proceso de búsqueda y construcción de sentido» (Rubiales, 2014). Esto se relaciona con lo que Klein (2020) dice sobre el documental web, este tipo de herramienta «abre nuevas formas de representación y, por lo tanto, de comprensión, fomentando así el surgimiento de conocimiento original».

En el caso específico de nuestro estudio, el arte y las herramientas digitales han reinventado la comunicación del conocimiento científico y cultural relacionado con la DRR en la sociedad quiteña para impactar y educar a las futuras generaciones de ciudadanos, que pueden utilizar el aprendizaje para resolver problemas del mundo real y prever problemas futuros, y para actuar en el presente siguiendo los objetivos de la EDS. Las exposiciones en los museos y la plataforma digital también han servido para reforzar las actividades de ciencia ciudadana, al llevar a los habitantes de los barrios de los estudios de caso en zonas de alta amenaza de movimientos en masa a los museos para que conozcan mejor el territorio en el que viven y abran debates sobre el desarrollo futuro y la prevención de riesgos. A estas exposiciones también asistieron estudiantes de grado de ingeniería geológica (club de geología) que, como futuros profesionales, incorporarán la comunicación y la gestión del riesgo de catástrofes como eje transversal a sus actividades profesionales. Asimismo, los actores de las agencias municipales de planificación, gestión de riesgos y entidades de la sociedad civil que participan en el laboratorio urbano visitaron las exposiciones para reforzar sus conocimientos en la toma de decisiones sensibles al riesgo abriendo de esta manera el dialogo al aprendizaje interdisciplinario y a la coproducción de una ciudad más segura y resiliente.

Referencias

Bankoff, G., Cannon, T., Krüger, F., & Schipper, E. L. F. (2015). Introduction: Exploring the links between cultures and disasters. En *Cultures and Disasters* (pp. 17-32). Routledge.

Bianchi, I. (2021). *(How) do flood-prone cities build resilience?* InPlanning. https://doi.org/10.17418/PHD.2021.9789493164130

Braudel, F. (1958). Histoire et Sciences sociales: La longue durée. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, *13*(4), 725-753. https://www.jstor.org/stable/27579986

Braudel, F., & Wallerstein, I. (2009). History and the Social Sciences: The Longue Durée. *Review (Fernand Braudel Center)*, *32*(2), 171-203. https://www.jstor.org/stable/40647704

Bretton, R. J., Gottsmann, J., & Christie, R. (2017). The role of laws within the governance of volcanic risks. En J. Gottsman, J. Neuberg, & B. Scheu (Eds.), *Volcanic Unrest* (pp. 23-34). Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/11157_2017_29

Castellanos Pineda, P. (2010). *Los Museos de ciencias y el consumo cultural: Una mirada desde la comunicación*. Editorial UOC.

Didham, R. J., & Ofei-Manu, P. (2020). Adaptive capacity as an educational goal to advance policy for integrating DRR into quality education for sustainable development. *International Journal of Disaster Risk Reduction*, *47*, 101631. https://doi.org/10.1016/j.ijdrr.2020.101631

Dove, M. R. & Hudayana, B. (2008). The View from the Volcano: An Appreciation of the Work of Piers Blaikie. *GeoForum 39*(2): 736-746. https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2007.01.003

Dube, E. (2020). The build-back-better concept as a disaster risk reduction strategy for positive reconstruction and sustainable development in Zimbabwe: A literature study. *International journal of disaster risk reduction*, *43*, 101401. https://doi.org/10.1016/j.ijdrr.2019.101401

Fan, L. (2013). *Disaster as opportunity? Building back better in Aceh, Myanmar and Haiti*.

Fraser, A., Paterson, S., & Pelling, M. (2016). Developing Frameworks to Understand Disaster Causation: From Forensic Disaster Investigation

to Risk Root Cause Analysis. *Journal of Extreme Events*, *03*(02), 1650008. https://doi.org/10.1142/S2345737616500081

Fuentealba, R. (2021). Divergent disaster events? The politics of post-disaster memory on the urban margin. *International Journal of Disaster Risk Reduction*, *62*, 102389. https://doi.org/10.1016/j.ijdrr.2021.102389

Galasso, C., McCloskey, J., Pelling, M., Hope, M., Bean, C. J., Cremen, G., Guragain, R., Hancilar, U., Menoscal, J., Mwang'a, K., Phillips, J., Rush, D., & Sinclair, H. (2021). Editorial. Risk-based, Pro-poor Urban Design and Planning for Tomorrow's Cities. *International Journal of Disaster Risk Reduction*, *58*, 102158. https://doi.org/10.1016/j.ijdrr.2021.102158

Gardner, G. T., & Stern, P. C. (1996). *Environmental problems and human behavior* (pp. xiv, 369). Allyn & Bacon.

Haynes, K., Barclay J., & Pidgeon N. (2007). Volcanic hazard communication using maps: an evaluation of their effectiveness. *Bulletin of Volcanology*, *70*, 123-138. https://link.springer.com/article/10.1007/s00445-007-0124-7

Kelman, I. (2020). *Disaster by Choice. How our actions turn natural hazards into catastrophes*. Oxford University Press.

Klein, A. (2020). Le webdocumentaire: un outil numérique innovant au service de l'enseignement, de la recherche et de la valorisation. *Humanités numériques*, 2. https://doi.org/10.4000/revuehn.418

Krüger, F., Bankoff, G., Cannon, T., Orlowski, B., & Schipper, E. L. F. (2015). *Cultures and disasters: Understanding cultural framings in disaster risk reduction*. Routledge.

La Andesita [@la_andesita]. (s.f.). *Historias*. [Perfil de Instagram]. Instagram. https://www.instagram.com/la_andesita/

Lavell, A., & Maskrey, A. (2014). The future of disaster risk management. *Environmental Hazards*, *13*(4), 267-280. https://doi.org/10.1080/17477891.2014.935282

Lee, R. E. (2018). Lessons of the longue durée: The legacy of fernand braudel. *Historia Crítica*, *69*, 69-77. https://doi.org/10.7440/histcrit69.2018.04

Lewis, C., Dickey, J., El Azhar, S. & Brock, J. (2012). Exploring Identities: Public History in a Cross-Cultural Context. *The Public Historian*, *34*(4), 9-29. http://www.jstor.org/stable/10.1525/tph.2012.34.4.9

Liao, C. (2016). From Interdisciplinary to Transdisciplinary: An Arts-Integrated Approach to STEAM Education. *Art Education*, *69*(6), 44-49. https://doi.org/10.1080/00043125.2016.1224873

Moatty, A. (2017). Post-flood recovery: An opportunity for disaster risk reduction? En F. Vinet (Ed.), *Floods* (pp. 349–363). Elsevier. https://doi.org/10.1016/B978-1-78548-269-4.50023-8

Noiret, S. & Cauvin, T. (2017). Internationalizing Public History. En P. Hamilton & J. B. Gardner (Eds.), *The Oxford Handbook of Public History*. Oxford Handbooks.

Novak, J. D. (2002). Meaningful learning: The essential factor for conceptual change in limited or inappropriate propositional hierarchies leading to empowerment of learners. *Science Education*, *86*(4), 548-571. https://doi.org/10.1002/sce.10032

Oliver-Smith, A. (2015). Conversations in catastrophe: Neoliberalism and the cultural construction of disaster risk. En F. Krüger, G. Bankoff, T. Cannon, B. Orlowski, & E. L. F. Schipper (Eds.), *Cultures and disasters: Understanding cultural framings in disaster risk reduction* (pp. 37-52). Routledge.

Oliver-Smith, A., Alcántara-Ayala, I., Burton, I., & Lavell, A. (s/f). *Forensic Investigations of Disasters (FORIN)*. 31.

Oliver-Smith, A., Alcántara-Ayala, I., Burton, I., & Lavell, A. (2017). The social construction of disaster risk: Seeking root causes. *International Journal of Disaster Risk Reduction*, *22*, 469-474. https://doi.org/10.1016/j.ijdrr.2016.10.006

Pelling, M., Maskrey, A., Ruiz, P., Hall, P., Peduzzi, P., Dao, Q.-H., Mouton, F., Herold, C., & Kluser, S. (2004). *Reducing disaster risk: A challenge for development*.

Rubiales García, R. (2014). Notas sobre arte, aprendizaje y museos. *Revista de Arte Ibero Nierika*, *6*, 60-69. https://nierika.ibero.mx/index.php/nierika/article/view/507

Schenk, G. J. (2015). 'Learning from History'? Chances, problems and limits of learning from historical natural disasters. En F. Krüger, G. Bankoff, T. Cannon, B. Orlowski, & E. L. F.

Schipper (Eds.), *Cultures and Disasters Understanding Cultural Framings in Disaster Risk Reduction*. Routledge. https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9781315797809-6/learning-history-gerrit-jasper-schenk

Tropeano, D., & Turconi, L. (2004). Using Historical Documents for Landslide, Debris Flow and Stream Flood Prevention. Applications in Northern Italy. *Natural Hazards*, *31*, 663-679. https://link.springer.com/article/10.1023/B:NHAZ.0000024897.71471.f2

Twigg, J. (2015). *Disaster Risk Reduction*. ODI.

UNESCO, & UNICEF. (2014). *Towards a learning culture of safety and resilience: Technical guidance for integrating disaster risk reduction in the school curriculum*. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000229336

UNESCO. (2019). *Framework for the implementation of Education for Sustainable Development (ESD) beyond 2019*. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000370215

UNICEF. (2012). *Disaster risk reduction in school curricula: Case studies from thirty countries*.

Vogel, I. (2012). *Review of the use of 'Theory of Change' in international development*. DFID.

Wilson, G. A. (2015). Community Resilience and Social Memory. *Environmental Values*, *24*(2), 227-257. https://doi.org/10.3197/096327114X13947900182157

Wisner, B., Blaikie, P., Cannon, T., & Davis, I. (2014). *At risk: Natural hazards, people's vulnerability and disasters*. Routledge.

Cibermuseos y comunidades digitales. Reconstrucción de memoria urbana en plataformas sociales

Pablo Escandón-Montenegro

Introducción

El aislamiento provocado por el COVID-19 hizo que las instituciones sociales de memoria, patrimonio y cultura cerraran sus puertas al público. Mientras se buscaba una solución sanitaria y de inmunización para la población, los museos y centros culturales se vieron abocados necesariamente a *habitar* los medios sociales, fortalecer sus sedes web y generar contenidos que convoquen a los usuarios habituales y a los nuevos públicos que a futuro podrían ir a la sede física. Con este panorama, entre reto y oportunidad, el cibermuseo, entendido como una interfaz tecnológica, social y cultural que permite el diálogo entre las obras y los usuarios, entre los diferentes usuarios y entre usuarios e investigadores, con el uso de múltiples formatos narrativos, en distintas plataformas mediáticas (Escandón, 2019), difunde y crea comunidades en torno al objeto comunicacional de la recuperación y construcción de la memoria y el patrimonio.

El cibermuseo es concebido como un cibermedio de información externa para las instituciones patrimoniales, además de tener la característica de constituirse en un espacio de encuentro, investigación y repositorio. Asimismo, tiene la particularidad de que también es un

metamedio (Manovich, 2012), ya que no solo recupera y reutiliza los géneros y formatos de los medios anteriores a la digitalización, sino que crea los propios en las plataformas mediáticas emergentes, como son los medios sociales, las aplicaciones de mensajería instantánea, *videoblogging* y demás. De esta manera, la comunicación digital no solo que adapta, resignifica y difunde en sus pantallas los diferentes contenidos, sino que también promueve la participación y la conversación de y entre sus públicos, configurados en comunidades de inteligencias múltiples y en conexión (Rheingold, 2004; De Kerckhove, 1999), elemento constitutivo de la cibercultura (Lèvy, 2007), que se fundamenta en la participación activa de los usuarios, como gestores de conocimiento. Por lo tanto, las instituciones del patrimonio, como los museos, deben dialogar más con sus públicos e investigar acerca de las diferentes comunidades digitales que comparten intereses y objetivos misionales, ya no solo como instituciones sociales y comunicativas, sino como sujetos sociales que convocan, dialogan y proponen conjuntamente con los usuarios activos, quienes ya no esperan que la autoridad del museo inicie una conversación o plantee un tema, sino que ellos son quienes activan y moderan los diálogos entre pares.

Las comunidades digitales del presente estudio, Quito de aldea a ciudad y Cita con la memoria, discuten y promueven la recuperación de la memoria urbana a partir de la imagen fotográfica, pues en los espacios digitales en línea, como Facebook y YouTube, generan conversaciones y suscitan encuentros virtuales para intercambiar experiencias, sensaciones y recuerdos acerca de lo que fue la ciudad en siglos pasados, en ambos casos, Quito y Portoviejo, respectivamente.

Las fotografías provienen de diferentes fondos, tanto privados como públicos, familiares, domésticos y comerciales, gestionados, curados y custodiados por los administradores de los espacios virtuales. Por lo tanto, sus acciones en el ambiente digital, bien pueden ser consideradas o denominadas como un cibermuseo, y es necesario que formen parte del cuerpo de estudio y análisis de las instituciones patrimoniales, pues allí circula una forma de conocimiento que la cibercultura potencia: la experiencia vivida del usuario, desde su relación íntima y subjetiva con el hecho o con el objeto, que evoca emociones, sensaciones y crea identidad.

Museos, medios y digitalización

El museo como institución ha evolucionado, y su cambio tanto en gestión como montaje, tiene que ver con el ambiente sociocultural en el que está inmerso, pero también está relacionado con la evolución mediática, ya que, en sus salas y montajes, la tecnología contemporánea de los medios de comunicación es utilizada (Henning, 2007), así como en sus espacios digitales. La cultura mediática para informar y mediar entre el objeto y el usuario, o entre la institución y el usuario, es importante y necesaria para que exista un vínculo comunicacional y el mensaje sea efectivo.

Neurath concibe al museo como parte de las industrias culturales, pues es un medio que educa y entretiene con información generada desde adentro de la institución. Las exhibiciones son espacios de aprendizaje, pero también son lugares de entretenimiento, como lo son los otros medios (Henning, 2007, p. 81). Por ello, Henning propone al museo como un espacio mediático/pedagógico, desde su puesta en escena, pasando por la gestión de información y con la difusión interna y externa. Cabe recalcar que esta propuesta de Henning no proviene de la museología, sino del análisis de los estudios culturales y mediáticos, que vinculan los contextos socioculturales y de hábitos, y usos mediáticos de la población con las propuestas museológicas.

Francisca Hernández (2011) asume una propuesta de tipología museológica, a partir de Davallon, autor francés, quien en 1992 estableció tres maneras de concebir a la museología: la del objeto, la de la idea y la del enfoque o punto de vista. Estos tipos de museo responden a una nueva concepción de comprender la museología. Las dos primeras tipologías propuestas por Hernández, en cierto sentido, son contrapuestas, ya que la museología del objeto está basada en los objetos de la colección, en tanto que la referente a la idea se fundamenta en los saberes y objetivos, en el concepto. La museología del enfoque o del punto de vista tiene un punto de encuentro con lo que propone Henning (2007) y el museo mediático.

La museología del objeto tiene mucho que ver con los edificios, con las edificaciones patrimoniales e históricas, con los museos arqueológicos, con los museos de sitio, con los etnográficos, con los de ciencias naturales, con los históricos, pues este tipo de museología explica cómo tiene lugar en el museo la presentación de los objetos y de qué manera esta

presentación mantiene relación con el visitante (Hernández, 2011). Con la museología de la idea, se quiere que el visitante recoja la información e interprete los objetos a partir de la construcción de instrumentos de comunicación. En este museo, el visitante no necesita de conocimientos previos, ya que la propia exposición se los entregará y le indicará la forma cómo acceder a ellos. La exposición es un espacio de mediación en donde existe una «estrecha relación entre la educación informal y los medios de comunicación presentes en la exposición» (Hernández, 2011, p. 211). Con la museología del enfoque o punto de vista, los visitantes son los actores importantes y los protagonistas activos, pues hacen del espacio expositivo y de la institución un verdadero centro cultural que comunica y que tiene como objetivo «convencer a los visitantes de la importancia del museo mostrándoles su contenido, explicándoselo e implicándolos activamente en su dinámica» (Hernández, 2011, p. 277).

En cuanto a lo digital y el uso de relatos y plataformas hipermedia y multimedia, estos entornos son las herramientas que permiten que la puesta en escena se convierta en un entorno inmersivo o, en palabras de Hernández (2011), la puesta en escena organiza el espacio expositivo como un lugar lleno de simbolismo con una carga múltiple de significados, cuya finalidad es motivar al visitante a explorar el espacio, a ser parte del contexto y vivir una experiencia individual y única, sensitiva y sensible (p. 277). Es importante destacar que un museo hipermediatizado con su web es un espacio de remediación (Bolter & Grusin, 2010), que los medios digitales hacen de y con las muestras, los itinerarios y las colecciones. Toda digitalización es una remediación del museo tradicional y más aún la virtualización, con sus herramientas y lógicas narrativas.

Los museos se han integrado a la Sociedad Red de manera tal que sus objetivos de investigación, preservación y educación se han adaptado a los formatos, herramientas y soportes tecnológicos, así como a las formas de difusión que de a poco se han ido estableciendo entre los visitantes, los usuarios y público en general, con lo cual el museo ha tenido que generar nuevas formas de comunicación y adecuar sus narrativas a los entornos digitales. Una de las estrategias que el museo adopta para la difusión o comunicación patrimonial del acervo, del catálogo y de la oferta cultural existente tiene relación con las diversas plataformas en línea y fuera de línea, medios sociales, plataformas de difusión móvil y

todas las demás que se van incorporando al ecosistema mediático de la Sociedad en Red.

Internet es la Red que proyecta el quehacer institucional comprendido en tres aspectos, como señala Rosario López Prado, citada por Bellido Gant (2001, p. 231): mejora de acceso a la información, desarrollo de nuevas técnicas de mercado con la finalidad de incrementar el número de visitantes y aparición constante de actividades novedosas que promueven nuevas demandas por parte de los usuarios. Pero, no solo los sitios web son los encargados de generar esa interactividad y diálogo entre el museo y los usuarios, y entre los propios usuarios; los medios sociales y demás espacios de *microblogging*, *video* y *audioblogging,* así como las diferentes plataformas de sindicación, difusión y creación de contenidos, hacen que los objetos del museo estén presentes en todas las pantallas del ecosistema mediático de los usuarios.

La web de un museo, según Mateos (2012, p. 123), debe estar orientada a la satisfacción de contenidos de públicos diferentes, como medios de comunicación, posibles mecenas, patrocinadores y donantes. En lo que tiene que ver con el uso de los medios sociales, Mateos (2012) propone que los gestores de la información del museo tienen que relacionarse de otra manera con sus públicos, a la manera de un bar virtual en donde el *barman* (*community manager*) tiene que atender de manera personalizada a cada viandante (virtual). Por ello, recomienda el uso de los medios sociales de la Web 2.0 como herramientas de comunicación corporativa, pero también como comunicación comercial, y cita a Jim Richardson, quien esgrime diez razones para el uso de estas herramientas digitales, pero dos son las que destaca, y que pueden ser contradictorias, pero que a la final son complementarias, pues no se puede solo hacer una o dejar de lado la otra:

> Los medios sociales pueden ser una gran herramienta de márquetin. Aunque Tate se anuncia de forma extensiva, Facebook es la segunda mayor fuente de tráfico para su sitio Web. También es mucho más barato que una campaña de publicidad en el metro de Londres.
> Los medios sociales no deberían verse como una herramienta de márquetin. Estas Webs y servicios tienen el potencial de ayudar a los museos de varias formas, incluyendo investigación, recaudación, cocreación del contenido y educación. (Mateos, 2012, p. 125)

Comunidades y *Fandom*

Las plataformas digitales han propiciado que los usuarios configuren grupos afines de encuentro, gestión de la información, ayuda y relacionamiento íntimo, social y profesional, mediante aplicativos móviles o sitios web en donde se crean identidades y se comparte información pública, privada e íntima en medios sociales. De esta manera, se crean redes, grupos o comunidades virtuales. Este último término fue nominado como tal por Howard Rheingold (2004) debido a las nuevas formas de interacción social en los espacios digitales, ya que la Red es un término informal de las redes informáticas interconectadas para vincular a personas de todo el mundo en discusiones públicas.

Una comunidad virtual es la extensión de una red o grupo analógico y físico, o bien una creación *per se* en espacio digital, en donde convergen y confluyen usuarios en torno a una misma finalidad, temática o motivación, por lo tanto, surgen en Internet cuando los usuarios discuten públicamente de manera regular y permanente durante bastante tiempo, con suficientes sentimientos humanos como para formar redes de relaciones personales en la virtualidad (Rheingold, 1996). Rheingold avizoró la importancia de las redes y comunidades virtuales, así como su influencia sobre la creencia de las multitudes: el futuro de la red está conectado con el futuro de la comunidad, la democracia, la educación, la ciencia y la vida intelectual, independientemente de si la sociedad conoce o le importa el futuro de la tecnología informática. En este aspecto, las comunidades virtuales deben tener presente su poder como proceso de desarrollo fundamental de la sociedad, puesto que este se define en torno a valores e instituciones, y lo que se valora e institucionaliza está definido por relaciones de poder; es la capacidad de relacionarse que tiene un actor social o que tiene la comunidad para influir en la toma de decisiones de otros actores, de manera asimétrica, para que favorezcan la voluntad, intereses y valores de ese actor que detenta el poder.

Una comunidad en línea o virtual tiene tres aspectos fundamentales, de acuerdo con Vázquez Atochero (2014). Primero, como espacio en donde los miembros mantienen contacto y realizan sus interacciones sociales; segundo, como símbolo, ya que los miembros se identifican y sienten pertenencia a la comunidad; y, tercero, como virtualidad, en donde la

plataforma informática y sus condiciones, limitantes y beneficios organiza la forma de relacionamiento digital, mas no el funcionamiento como red, que tiene sus propias reglas a partir de su configuración y entramado social interno. En este espacio virtual, las comunidades pueden almacenar archivos y documentos que pueden ser consumidas en línea, o bien pueden ser transferidas de un usuario a otro mediante listas de distribución, ya sean correos electrónicos o grupos de telefonía móvil.

El fin último de una comunidad está signado por el grado de compromiso de cada integrante, por lo cual se establece una relación y una jerarquía interna, completamente específica de cada comunidad, que reproduce estructuras sociales del mundo físico, pero con variantes en el espacio digital, debido a la intermediación del dispositivo informático, por lo cual la tecnología condiciona la interpretación y el relacionamiento del intercambio simbólico de los usuarios. Es así que las relaciones, organización y funcionamiento de una comunidad virtual se establecen de acuerdo con las actividades y desenvolvimiento social cotidiano de los integrantes mediante normas de relacionamiento, creencias, valores compartidos y costumbres del grupo.

Para Hjarvard (2016), las redes sociales tienen la posibilidad de establecer foros públicos y privados, pero no establecen una comunicación masiva ni completamente social. Al contrario, se fundamentan en la creación de asociaciones de personas que comparten intereses u opiniones comunes.

La existencia de la comunidad en línea sobre temas patrimoniales cambia el orden de la generación de conocimiento, que tradicionalmente ha sido jerárquica, desde las autoridades expertas del museo, las artes y la conservación. Esta forma de organización social que usa las plataformas tecnológicas, se junta para descubrir, para crear y para cambiar la mediación social existente (Martín Serrano, 2008).

Las comunidades virtuales, como la naturaleza del hombre, tienen infinidad de objetivos y finalidades. Algunas son políticas, otras de apoyo y las más de carácter social, pero todas tienen el objetivo de cambiar su entorno, incidir en él, desde una práctica de públicos y no de audiencias masivas.

Es importante dejar en claro que la comunidad en torno al patrimonio es catalogada como *fandom*, ya que este tipo de colectivo busca dirigir la atención de las industrias mediáticas y, en este caso, de las instituciones oficiales del patrimonio y, al hacerlo, determinar e influir sobre sus

decisiones. De acuerdo con Jenkins, Ford y Green (2015), los *fandoms* son una forma colectiva de asociación y conexión que se están dando a notar más en los últimos tiempos gracias a la cultura digital y sus plataformas, en donde la colaboración es el eje fundamental de la colectividad. Como apunta Derek Johnson, en este colectivo existen roles de poder y estructuras de relacionamiento en virtud de las iniciativas o intereses de un individuo que requiere desafiar el estado actual de lo social, económico, político o cultural. En el caso de la actividad patrimonial, los *fandoms* desafían el contenido emanado desde las instituciones oficiales, que olvidan historias, personajes, espacios y prácticas, alejadas o sin vínculo con la comunidad, de acuerdo con la narrativa oficial e institucional. Los *fandoms* patrimoniales generan contenido reinterpretado acerca de lo que les interesa recuperar como memoria social y prácticas que los identifican subjetivamente con el patrimonio.

El público, o *fandoms*, que se analiza en este estudio está radicado, fundamentalmente, en Facebook, como sede de los contenidos y contenedor de las comunidades que comparten tiempo, espacio y contenidos sobre los temas patrimoniales de las ciudades de Quito y Portoviejo. Por eso, es importante sintetizar lo que José Van Dijck (2016) dice sobre este medio social y su concepción de compartir.

> Desde un punto de vista tecnológico, los dos grandes significados de "compartir" tienen relación con dos tipos de formas de codificación. El primero de ellos se relaciona con la conexión, impulsa a los usuarios a compartir información con otros a través de interfaces diseñadas para ello. La interface de Facebook permite a sus miembros crear perfiles con fotos, listas de objetos preferidos (libros, películas, música, autos, gatos) e información de contacto; los usuarios también pueden sumarse a grupos y comunicarse con sus amigos gracias a las funciones de chat y video. Distintas herramientas canalizan la interacción social, entre otras la columna de «notificaciones», que brinda novedades de personas y páginas, el «muro» de anuncios (público), los «toques» para llamar la atención y el «estado» para informar a los demás en qué anda uno o para anunciar cambios en el propio estatus (de relación o profesional). Ciertas funciones como «personas que quizá conozcas» ayudan a encontrar

> amigos; Facebook indica con qué otras personas el usuario podría estar interesado en establecer contacto y agregarlas a su lista (estas sugerencias se basan en relaciones algorítmicamente computadas). Etiquetar a las personas en fotografías ayuda a identificar y rastrear «amigos» en la red. El segundo tipo de características de codificación se relaciona con la conectividad, en la medida en que tienen el propósito de compartir los datos de los usuarios con terceros, como ocurre con Beacon (ya extinto), Open Graph o el botón «me gusta». (Van Dijck, 2016, p. 50)

La autora asegura que distinguir entre estas formas de «compartir» y la forma de codificarlas permite tomar el control de la información, pues los propietarios de la plataforma, o bien del espacio asignado por Facebook al dueño de la cuenta, quieren que sus contactos compartan entre sí y con él o ella toda la información pública para poder establecer contactos con más usuarios. De esta manera, la ilusión de un perfil público y real en donde todos conocen todo de los usuarios permite crear valor debido a la personalización del contacto, que les lleva a adquirir mayor capital de conexiones. Así, como dice la autora holandesa, Facebook empodera a sus usuarios y enriquece sus experiencias sociales a un coste de perder el control de los datos que cada usuario entrega a la empresa, propietaria de los datos.

De igual forma, el propietario o administrador del grupo detenta el poder en ese espacio virtual y lo ejerce sobre los usuarios mediante el control del flujo de la información. No es un moderador, sino un administrador de contenidos, iniciativas y, en último caso, patrono, tutor o autoridad de las prácticas colaborativas. Así, el fin último de compartir en estos grupos, comunidades y redes está signado por la difusión del contenido y por la interacción que el propietario o administrador del espacio digital marque como ritual mediático de emisión permanente.

El *fandom* es una de las características de la narrativa transmedia. Esta, redefinida por Henry Jenkins (2014), es un proceso en el cual los elementos narrativos se distribuyen por medio de muchos canales con la finalidad de crear una experiencia unificada y coordinada en beneficio del entretenimiento del usuario-receptor. La narrativa transmedia es una lógica narrativa que organiza el flujo de contenido mediante diferentes medios y soportes, por lo tanto, también se puede pensar en marca transmediática,

representación transmediática, ritual transmediático, juego transmediático, activismo transmediático, y espectáculo transmediático, como otro tipo de lógicas disponibles (Jenkins, 2014).

Para algunos escritores, la narrativa transmedia se limita exclusivamente a la reducción de múltiples plataformas mediáticas sin profundizar en las relaciones lógicas entre esas extensiones mediáticas. Lo más importante para Jenkins es la relación entre medios y no la contabilidad del número de plataformas utilizadas; esta relación se basa en la serialidad.

Vicente Gosciola (En Porto & Flores, 2012), a partir de lo establecido por Jenkins, enlista las características de la narrativa transmedia: 1) es un formato de estructura narrativa; 2) es una gran historia compartida en fragmentos; 3) esos fragmentos son distribuidos entre múltiples plataformas de medios; 4) circula por las redes sociales; 5) apoya esta distribución en la estrategia denominada «viral» o «*spreadable*»; 6) adopta como herramienta de producción dispositivos móviles, como teléfonos celulares (móviles) y *tablets*. Ambos textos asumen lo fundamental: la creación de un mundo narrativo, fragmentado y entregado a los usuarios o receptores de manera seriada mediante diversidad de plataformas, principalmente difundido por las redes sociales, enfocado al consumo en dispositivos móviles.

De acuerdo con Scolari (2013), la narrativa transmedia es el conjunto de estrategias que desarrollan un mundo narrativo que abarca diferentes medios y lenguajes, en donde el relato se expande, y surgen nuevas situaciones o personajes que traspasan las fronteras del universo creado.

La narrativa transmedia también se utiliza para redescubrir el mundo, transformarlo y reinventar la realidad social y cultural mediante un acercamiento a las diferentes comunidades, donde la comunicación es directa, interactiva y colectiva haciendo interacciones que sean significativas, híbridas y transmediales (Campos Frerire, 2008), como se pueden observar en especiales interactivos o hipermedia y documentales interactivos. Además, en el entorno digital, los usuarios son capaces de expandir los mundos de sus héroes y personajes preferidos de un medio a otro por cuenta propia, sin la necesidad de productores intermediarios (poder de los fanáticos de la *fanfiction*), quienes tienen capacidad de producir y difundir contenido que inicialmente no fue generado por ellos con la finalidad de que públicos similares compartan sus creaciones, como remixes, parodias o extensiones narrativas que complementan a lo producido por

las casas editoriales o de producción audiovisual y que, a su vez, la industria del *mainstream* se beneficia con esta propagabilidad gratuita de una marca o de un contenido.

Las narrativas transmedia dan lugar a otras formas de contar la realidad con variantes de las existentes y con extensiones multi e interculturales. Así, también los géneros y los formatos son diversos y están orientadas a públicos más precisos en donde el uso de la tecnología está presente y el relato es acorde con la realidad mediática y tecnológica del grupo que la usa, con la finalidad de que la comunidad participe activamente en la historia y su transmisión. Entonces, los contenidos patrimoniales son perfectamente remediables (Bolter & Grusin, 2010) bajo las lógicas de la narrativa transmedia, que se fundamentan en la propagación de los contenidos en todas las plataformas digitales y analógicas con la finalidad de crear comunidad.

Ahora bien, las narrativas transmedia y la cultura digital se fundamentan en la propagabilidad. Como dicen Jenkins, Ford y Green (2015), el contenido masivo que se fabrica con un solo modelo sin que atienda a las especificidades de cada público falla y, por lo tanto, los integrantes del público actualizan la información y así se posiciona de manera continua cada vez que se entra en cada comunidad específica, con un trabajo desde la comunidad. Las instituciones formales de la cultura y el patrimonio construyen contenidos para una sola audiencia, sin diferenciar particularidades de cada tipo de públicos que la configuran, por lo tanto, cada comunidad se apropia del contenido emanado por las instituciones y lo rearticulan de acuerdo con sus finalidades, intereses y perspectivas. Esto se conoce como la propagabilidad de contenido que hacen las comunidades de *fandoms*, que generan nuevos contenidos adaptados a sus necesidades y gustos, sin anular el contenido original; lo transforman para que funcione en su entorno.

Los públicos y comunidades en línea que se benefician de las narrativas transmedia son anteriores al uso de determinada plataforma digital, con valores, identidad, política y prácticas sociales propias, que se ven potencializadas por la cultura digital. En muchos casos, a pesar de no conseguir que la oficialidad las reconozca, se ven como público y no como audiencias, a decir de Jenkins, Ford y Green (2015), por lo que las comunidades en línea asociadas a actividades patrimoniales se sienten, principalmente, como sujetos generadores de conocimiento y no simples receptores de información y datos desde la institucionalidad oficial. Las

narrativas transmedia tienen mayor efecto de propagabilidad en la generación y vínculo con redes asociativas y comunidades.

Las comunidades en torno a la fotografía

La plataforma social de Facebook, de acuerdo con la tipología establecida por Van Dijck (2016), es un espacio de contacto personal con una interfaz en donde se vincula lo «público y lo privado, lo laboral con lo lúdico, lo informativo con lo ficcional» (Fernández, 2016), por lo cual es considerada como una plataforma interface. Al ser una plataforma interface (Van Dijck, 2016), Facebook es un espacio en donde no existe lugar para la desorientación del usuario, pues como se anotó anteriormente, la plataforma está creada para la interacción social. Por ello, tiene las secciones o elementos para encontrar *amigos*, compartir contenido en el *muro* público, ver *notificaciones*, dar *toques* para llamar la atención, y el *estado* para informar sobre el estatus.

Por lo tanto, Facebook entrega un entorno digital propicio para que los usuarios asistan a un espacio de conectividad en donde no van a encontrar portadas diferentes, hechas al antojo de cada usuario, ni entornos personalizados. Pero, descuidan esta característica de usabilidad con respecto a la de seguridad: «La interface de Facebook pone en primer plano la necesidad de los usuarios de estar conectados, pero en parte oculta los mecanismos que emplea el sitio para compartir la información de un usuario con terceros» (Van Dijck, 2016, p. 54).

Quito, de aldea a ciudad

Esta comunidad en línea, localizada en la siguiente URL: https://www.facebook.com/quito.aldeaaciudad/, es administrada por Rafael Racines Cuesta, cuenta con 20 808 personas a quienes les gusta la página y tiene 20 180 seguidores. Este es un espacio no formal sobre el patrimonio, que apela con sus contenidos a la comunidad, la organiza con acciones en la plataforma y fuera de ella. Es la manera como «Quito, de aldea a ciudad», ha logrado posicionarse en el imaginario de los usuarios de

Facebook como el referente de información patrimonial calificada por fuera de los museos, archivos históricos y la propia Secretaría de Cultura de la ciudad.

Las acciones que realiza el administrador de la página están relacionadas con la fotografía histórica, y trascienden la simple publicación en su espacio. La finalidad es que la gente pueda hacer un ejercicio de comparación y creatividad al mirar la fotografía y pensar en dónde está ese espacio actualmente, qué edificios se construyeron o qué es lo que el receptor de la fotografía puede captar como detalles para ubicar el lugar exacto. Con estas motivaciones, no se entrega información para un consumo estático, sino que provoca al usuario-lector y lo reta para que converse con el administrador y con los demás miembros de la comunidad, quienes recuerdan situaciones familiares o personales con respecto al espacio y la fotografía.

Como cronista no oficial de la ciudad, el administrador de «Quito, de aldea a ciudad» organiza visitas a zonas no turísticas del casco colonial de Quito, llamadas «Caminando con Rafael Racines», con la finalidad de recuperar historias y espacios olvidados que no están dentro del circuito de las operadoras ni de los museos. Estas rutas alternas de turismo patrimonial y cultural hicieron que Racines fuera tomado en cuenta por la Alcaldía del Distrito Metropolitano para ser el guía oficial del presidente de Perú por el Centro Histórico durante la visita del día 26 de octubre de 2018. La información que Racines entrega está vinculada con los espacios patrimoniales e históricos de la ciudad, y entre sus estrategias de persuasión está el plantear retos físicos y digitales con la finalidad de que los usuarios visiten los lugares patrimoniales y confirmen o desmientan lo que están consumiendo en Facebook.

Esta constante actividad de contar desde otra perspectiva y con el uso de un tono coloquial para persuadir, genera una estética más cercana a la comunidad que integra este espacio, ya que el conocimiento se desentraña entre todos y los aportes de experiencias evocan sensaciones, recuerdos y potencian la memoria.

En una publicación del 11 de mayo de 2015, el administrador publica una composición fotográfica de una edificación, con la misma perspectiva; en el texto de la entrada coloca «Hermosa casa Quiteña», pero el verdadero reto está en la composición, en donde coloca las siguientes

preguntas: ¿Es el mismo lugar? ¿Es la misma casa? con la finalidad de que los usuarios respondan al reto (Figura 1).

Figura 1. Pregunta en Quito de Aldea a Ciudad
Nota. Tomado de *Hermosa casa Quiteña* [Imagen adjunta] [Actualización de estatus], por Quito de Aldea a Ciudad, 11 de mayo de 2015, Facebook (https://www.facebook.com/search/top?q=quito%20de%20aldea%20a%20ciudad).

Figura 2. Participación en Quito de Aldea a Ciudad
Nota. Tomado de *Hermosa casa Quiteña* [Comentarios], de Quito de Aldea a Ciudad, 11 de mayo de 2015, Facebook (https://www.facebook.com/search/top?q=quito%20de%20aldea%20a%20ciudad).

La publicación tuvo sesenta reacciones positivas, contó con diecisiete comentarios y fue once veces compartida, lo cual indica que la forma de motivar a los usuarios es acertada, ya que, por ejemplo, muchos de ellos hacen la repregunta para que quienes sí conocen la respuesta puedan aportar (Figura 2). Además, en los aportes de los usuarios se puede apreciar que existe conocimiento del sector urbano de la ciudad, pero hay quien tiene mayores detalles históricos y hasta de conocimiento arquitectónico, ya que indica claramente cuál era la forma de construcción del arquitecto.

Con este tipo de publicaciones, Rafael Racines promueve el diálogo y el uso pedagógico de la imagen antigua y la actual, con la finalidad de que el usuario constate físicamente los espacios indicados y que, además, tenga claras las transformaciones que el inmueble ha tenido durante el paso de los años.

Los aportes de los usuarios se realizan en un tono de colaboración y curiosidad, no todas las entradas muestran certeza, sino que provocan que otro usuario confirme o desmienta lo aportado. De esta manera, la comunidad genera procesos participativos de construcción de memoria, lo cual no parte de un guion ni de un estudio previo, sino que colectivamente se genera la identificación del bien y su relación con la ciudad y la época. Así, quienes conforman «Quito, de aldea a ciudad» son una comunidad de construcción de memoria a partir de las fotografías, que son los objetos que disparan el proceso de evocación, y los recorridos o caminatas para constatar lo visto y discutido en la plataforma.

Durante la pandemia, el espacio digital de «Quito, de aldea a ciudad» mantuvo publicaciones constantes, con una media de tres a cuatro entradas semanales, con textos motivadores para que los miembros de la comunidad participaran y aportaran con su conocimiento o intuición. De igual manera, Racines tuvo la intención de crear un formato audiovisual, pero no se concretó debido a que la estructura de *fandom* de esta comunidad no tiene a la cultura audiovisual como eje articulador de sus contenidos, sino más bien, a la cultura escrita de discusión e intercambio de opiniones en los comentarios de la plataforma.

Asimismo, este cibermuseo de comunidad, promueve los encuentros físicos y las caminatas urbanas, con lo cual, en los comentarios y aportes de los usuarios se destaca, durante el confinamiento, la intención de volver

a recorrer por las rutas no tradicionales de la ciudad y así poder tener el contacto físico con el administrador.

El acervo de imágenes que maneja y administra Racines es vasto y cuenta con soportes físicos en papel, originales y copias en alta definición, así como en formato digital, perfectamente catalogado.

Cita con la memoria

Esta comunidad en línea es de carácter privado, no es pública y se requiere invitación del administrador, que es Eduardo Ramiro Molina Cedeño, docente universitario de la ciudad de Portoviejo. La comunidad está localizada en la siguiente URL: https://www.facebook.com/groups/386402384796513/members/ y cuenta con 2964 miembros.

Esta *fan page* de comunidad fue creada en 2013 y tiene como normativa la publicación de fotografías que sean de más de treinta años al momento de la difusión actual; es decir, no pueden pasar del año 1991 para poder circular entre los miembros de la comunidad. Las temáticas de este espacio giran en torno a la identificación de personas y espacios urbanos y rurales de la provincia de Manabí, principalmente de la ciudad de Portoviejo, pues entre los comunicados del administrador, se solicita que la identificación de quienes configuran la escena, sea de izquierda a derecha y desde las filas superiores a las inferiores.

El administrador publica un promedio de dos fotografías diarias en blanco y negro. En ocasiones, no existe texto, lo cual es comprendido como una estrategia no intrusiva al momento de publicar la fotografía, que tiene una marca de agua con el isotipo del grupo. De esta manera, los integrantes de la comunidad participan voluntariamente con sus aportes de identificación y conversación acerca de la época, aportan con anécdotas sobre las personas y las relacionan con sus familiares, conocidos o hechos importantes de la ciudad.

Sobre los espacios para los comentarios, es necesario destacar que, entre las conversaciones, uno de los miembros recircula la fotografía constantemente, pero a color, lo cual genera mayor emotividad entre los usuarios y, de esta manera, se producen más comentarios y entradas de conversación.

El administrador mantiene, también, un espacio de *videoblogging* en YouTube de periodicidad quincenal y, en ocasiones, mensual, en el que establece una conversación con un invitado o invitada acerca de una temática puntual en la cual el contertulio es experto. Ha invitado a músicos, profesores de bachillerato, investigadores y gestores culturales, con la particularidad de que todos son adultos mayores, quienes relacionan su actividad con la fotografía como documento histórico y recuperan la memoria oral e intangible de la provincia de Manabí.

En las publicaciones que el administrador coloca texto, se invita a la comunidad no solo a identificar a las personas que configuran la escena, sino también a brindar su aporte con criterios de qué pasó con tal persona o con alguna edificación, a manera de consulta ciudadana para mejorar el espacio urbano, pues existen varias fotografías comparativas de un mismo espacio en épocas diferentes. Es necesario tener en cuenta que este administrador no difunde las fotografías en otras plataformas móviles, y el uso del *videoblogging* tiene una estrategia para potenciar las fotografías que están en archivo de la *fan page*.

La comunidad provee de mucha información que se convierte en documentación de informantes primarios sobre personas y hechos que bien pueden dar inicio a una muestra, o exhibición temática con el uso de la fotografía. El 12 de septiembre de 2021, Eduardo Ramiro Molina Cedeño publicó una fotografía, sin texto, de la década de los años setenta que tiene una reacción positiva para 63 usuarios y cuenta con dieciséis comentarios que tienen que ver con el grupo de señoritas que aparecen en la fotografía (Figura 3). Una de las usuarias hizo énfasis en el aparato telefónico de la época, y una parte de la interacción gira en torno a la tecnología telefónica que tenía la ciudad de Portoviejo en esos años. Otra usuaria no solo recalca el teléfono, sino el aparato para tocar discos, mueble grande que se encuentra a un costado de la imagen. Otra de las usuarias indica que quienes aparecen en la fotografía son parte de un curso del Colegio Uruguay, por eso las llama «las uruguayas»; las demás precisan en los nombres (Figura 4).

Figura 3. Grupo de señoritas en Cita con la memoria

Nota. Tomado de [Imagen adjunta] [Actualización de estatus], de Molina, E., Cita con la memoria, 12 de septiembre de 2021, Facebook (https://www.facebook.com/groups/386402384796513).

Figura 4. Comentarios en Cita con la memoria

Nota. Es destacable el aporte del usuario Freddy Fernando Mendoza, quien coloreó la fotografía. Tomado de [Imagen adjunta] [Comentarios], de Molina, E., Cita con la memoria, 12 de septiembre de 2021, Facebook (https://www.facebook.com/groups/386402384796513).

Esta comunidad recupera la memoria social más cotidiana de la urbe, y el administrador genera un circuito de ejercicio mnemotécnico y de relacionamiento social entre los usuarios, pues en más de una entrada quienes aportan son familiares y amigos de quienes constan en la gráfica, y, a partir de sus aportes, se generan conversaciones que se expanden en el canal de YouTube, como el encuentro acerca de la historia del baloncesto en la provincia de Manabí (Figura 5).

Figura 5. Invitación a YouTube
Nota. Tomado de *Diálogo que tendremos con Colón Cedeño Triviño* [Imagen adjunta] [Actualización de estatus], por Molina, E., Cita con la memoria, 12 de septiembre de 2021, Facebook (https://www.facebook.com/groups/386402384796513).

En la actualidad, el espacio audiovisual de Cita con la memoria es parte de la programación del canal digital y analógico de la televisora de la Universidad San Gregorio de Portoviejo, en donde Molina es docente. Mantiene el formato y el tono, pero ya no es una conversación en pantallas de

Zoom, sino que los invitados comparten el estudio de grabación con el entrevistador y existe, además, un trabajo de edición y posproducción con el graficado de imágenes provenientes de los diferentes fondos fotográficos que Molina administra y custodia.

Conclusiones

La brecha generacional es importante a la hora de crear contenidos y posicionarlos en plataformas, ya que los consumos y formas de relacionamiento son diferentes debido a que el administrador es quien marca la identidad del espacio digital y ha creado una sociabilidad particular con los miembros. Esto da como resultado que compartan procesos y consumos estéticos similares, que también responden a una matriz socio cultural etaria que se transmite entre los usuarios.

En la comunidad de Cita con la memoria, el uso de formatos narrativos no existe; mientras que, en Quito, de aldea a ciudad el administrador utiliza las imágenes para contrastar el pasado con el presente e incluir indicaciones dentro de la gráfica y, así, difundirla en otras plataformas; es decir, genera una narrativa inicial para fomentar la participación de los usuarios.

El administrador de una página en Facebook marca la estética y ritmos de participación, a lo que se asimilan los usuarios. Por lo tanto, la reputación de los administradores o guías se configura con el aporte, moderación y conocimiento que demuestra en la comunidad. Los miembros aportan a la construcción del relato que propone el administrador.

En los casos expuestos, podemos también encontrar que cada comunidad establece sus géneros y formatos mediáticos; es decir, responden a una cultura de consumo y emisión de contenidos propia y característica mediante la cual crean relacionamiento y producen diálogos.

En ambos casos, los administradores de las comunidades digitales han propuesto cambios o innovaciones en la forma de emitir los contenidos, pero no siempre han tenido éxito, pues como se describió con Quito, de aldea a ciudad, el paso a lo audiovisual no progresó debido a que la propia comunidad no aceptó la mediación audiovisual en detrimento de la interacción física de salir a la ciudad en grupo. Esto no sucedió con Cita

con la memoria, que inicialmente fue un encuentro físico en cafés o centros culturales y que por la pandemia tuvo que recurrir a las tecnologías digitales de *streaming*, pero que actualmente la conversación está en canales digitales y analógicos de señal abierta, a pesar de ser una comunidad privada con restricciones de ingreso en Facebook.

En este sentido, podemos afirmar que las comunidades configuradas en torno al patrimonio cultural, puntualmente las analizadas, buscan figuras de autoridad que canalicen sus intereses, que les entreguen otro tipo de contenidos que no encuentran en los espacios oficiales. Tanto Racines como Molina se convierten en esos canalizadores de las necesidades de conversación y promoción de actividades comunes a quienes integran los grupos en las plataformas digitales y que no encuentran en los centros culturales ni en los museos, la satisfacción a sus requerimientos como curiosos e interesados en la recuperación de la memoria urbana.

La narrativa hipermedia debe hacer que los espacios vividos y evocados sean experiencias vicarias y redes de conocimiento colaborativo, en donde los sentires y los contextos inviten a volver a la obra de arte, al espacio patrimonial, al hecho histórico no solo en el espacio, sino en el tiempo, como una lectura nueva en este laberinto temporal que es el museo. Por lo tanto, es necesario que se establezcan diálogos entre las comunidades de interesados y curiosos, y las de expertos que están en la oficialidad, pues de esa manera se generará un real diálogo de saberes y los museos encontrarán un verdadero eco y resonancia de sus trabajos y propuestas en la sociedad, más allá de la difusión y reconocimiento de los medios masivos de comunicación con reportes, informes o noticias sobre muestras, exposiciones y demás actividades.

La oficialidad institucional de los espacios culturales y patrimoniales, como los museos, encuentra en estas comunidades a públicos cautivos para la realización de proyectos y programas pedagógicos, comunicacionales y de investigación, pero que no son tomados en cuenta por esta oficialidad. Es necesario que los museos realicen estudios de públicos mediante el sondeo y participación activa de estas comunidades, pues así la institucionalidad sale de su lógica corporativa y se vincula con los usuarios y potencia sus redes de trabajo.

Las propias comunidades hacen alusión al distanciamiento que existe con el museo, pues las acciones las mantienen vivas mediante la

conversación en línea. Además, generan mayor expectativa entre los usuarios, quienes extienden, a manera de difusión orgánica, entre sus contactos en las diferentes plataformas sociales, y modifican constantemente sus mensajes, a manera de nuevas formas expositivas, con la finalidad de innovar o crear expectativas con los propios usuarios, en lo formal y en lo sustantivo de su trabajo.

Los museos deben construir conversación de la misma manera que las comunidades analizadas conversan. Esto, con el fin de que las actividades de la institución sean más difundidas y exista una verdadera comunicación de base o desde los usuarios, y no una jerarquizada desde las autoridades administrativas y académicas.

Es así que la interface de lo que conocemos como museo ha cambiado, ya que el relato del patrimonio y la recuperación de la memoria generan nuevos museos en la esfera digital ya no proveniente de la oficialidad ni la institucionalidad, sino desde los usuarios que establecen sus propias interfaces y consumos.

En las plataformas sociales y en los espacios que habitan las comunidades encontramos dinámicas museales cibernéticas con sus narrativas y jerarquías propias, pero con conversación horizontal, moderada por los administradores, pero bajo una lógica aceptada y propuesta por la propia comunidad. Es decir, convenida por los usuarios, quienes reconocen al administrador como un «primo entre pares», pero no por ello una autoridad única y autoritaria. Aquí radica la forma constitutiva del cibermuseo, completamente horizontal y cocreativo y coparticipativo.

El cibermuseo no solo es oficial y ligado a un espacio físico con exhibiciones permanentes y temporales, con reserva, mediación y procesos pedagógicos y de investigación, sino que son esos fondos domésticos que generan conversación, emocionan a los usuarios y catapultan los sentidos y las sensaciones, como cuando el protagonista de *En busca del tiempo perdido*, evoca su pasado al comer la madalena.

Los espacios en web son el archivo central o el repositorio de los contenidos que deben ofrecer los gestores culturales de difusión o investigación sobre el patrimonio, en este caso, la fotografía. Deben salir de las comunidades en medios sociales y generar muestras en *weblogs*, catálogos digitales y ser itinerantes entre pantallas, pues como dice Pamuk (2011), hay que generar poéticas acordes con las narrativas y así emocionar con historias

que interesen desde lo más doméstico, pero sin abandonar las grandes problemáticas del ser humano, que es lo que hace la novela contemporánea.

Un cibermuseo es un contenedor central de varias actividades digitales y no digitales, que potencia la visita física a un espacio patrimonial, sea una sala de exposición como tal, o una serie de actividades en torno al patrimonio. Una de las características importantes del cibermuseo es crear comunidad y generar formas de apropiación del patrimonio. Un cibermuseo es la forma narrativa que encuentra la novela contemporánea en espacios digitales para emocionar, investigar y pensar sobre la memoria, la historia y el patrimonio, desde la experiencia más cercana del usuario/visitante/lector y no desde la grandilocuencia de las gestas nacionales (Pamuk, 2012).

Las ciudades se vuelven a recrear mediante relatos, imágenes, conversaciones, pruebas, retos y demás formas de motivación con los usuarios. Tanto Cita con la Memoria como Quito, de aldea a ciudad proponen mediaciones culturales adaptadas a las necesidades y usos de sus comunidades, para recuperar la memoria urbana y difundirla a nuevos usuarios en formatos, tonos y contenidos que no son desarrollados por los museos en sus propias ciudades: Quito y Portoviejo.

Referencias

Bellido, M. L. (2013). Los museos y los nuevos medios: paradigmas del conocimiento y la difusión. *Boletín de la Sociedad de Amigos de la Cultura de Vélez-Málaga* (27-30).

Bolter, D., & Grusin, R. (2010). Inmediatez, hipermediación, remediación. *CIC Cuadernos de Información y Comunicación, 16*, 29-57. https://doi.org/10.5209/rev_CIYC.2011.v16.2

Campos Freire, F. (2008). Las redes sociales trastocan los modelos de los medios de comunicación tradicionales. *Revista Latina de Comunicación Social*, *11*(63), 287-293. Universidad de La Laguna.

Castellanos, P. (1998). Los museos como medios de comunicación: museos de ciencia y tecnología. *Revista Latina de Comunicación Social* (7). Universidad de La Laguna.

Castellanos, P. (2013). Museos como medios de comunicación. Aportes al cambio social desde los museos de ciencias. *Actas del V Congreso Internacional Latina de Comunicación Social 2013*.

De Kerckhove, D. (1999). I*nteligencias en conexión. Hacia una sociedad de la Web*. Gedisa.

Dudley, S., Barnes, A. J., Binnie, J., Petrov, J., & Walklate, J. (2011). *The Thing about Museums: Objects and Experience, Representation and Contestation*. Taylor and Francis.

Escandón-Montenegro, P. (2019). Patrimonio de interfaz mutante. Narrativa y difusión del patrimonio ecuatoriano en las redes sociales. *Hipertext. net*, (18), 56-65. https://doi.org/10.31009/hipertext.net.2019.i18.06

Fernández, J. L. (2016). Plataformas mediáticas y niveles de análisis. *InMediaciones de la Comunicación*, *11*, 71-96. https://doi.org/10.18861/ic.2016.11.11.2618

Hjarvard, S. (2016). Mediatización: la lógica mediática de las dinámicas cambiantes de la interacción social. *La Trama de la Comunicación*, *20*(1), 235-252. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323944778013

Henning, M. (2005). *Museums, Media and Cultural Theory*. McGraw-Hill Education.

Hernández, F. (2011). *El museo como espacio de comunicación* (2da. ed.). Ediciones Trea.

Jenkins, H. (2008). *Convergence culture*. Paidós.

Jenkins, H. (2014). *Transmedia 202: Reflexiones adicionales*. Henry Jenkins. http://henryjenkins.org/2014/09/transmedia-202-reflexiones-adicionales.html

Jenkins, H., Ford, S., & Green J. (2015). *Cultura Transmedia: La creación de contenido y valor en una cultura de red*. Gedisa.

Lèvy, P. (2007). *Cibercultura. La cultura de la sociedad digital*. Anthropos, UNAM.

Martín Serrano, M. (2008). *La mediación social.* Akal.

Manovich, L. (2012). *El software toma el mando* (E. Reyes, Trad.) https://www.academia.edu/7425153/2014_El_software_toma_el_mando_traducci%C3%B3n_a_Lev_Manovich

Molina, E., Cita con la memoria. (2021, 12 de septiembre). [Imagen adjunta] [Actualización de estatus]. Facebook. https://www.facebook.com/groups/386402384796513

Molina, E., Cita con la memoria. (2021, 12 de septiembre). *Diálogo que tendremos con Colón Cedeño Triviño* [Imagen adjunta] [Actualización de estatus]. Facebook https://www.facebook.com/groups/386402384796513

Pamuk, O. (2011). *El novelista ingenuo y el sentimental*. Mondadori.

Pamuk, O. (2012). Modesto manifiesto por los museos. *El País* https://elpais.com/cultura/2012/04/27/actualidad/1335549833_020916.html

Porto, D., & Flores, J. (2012). *Periodismo transmedia*. Editorial Fragua.

Quito de Aldea a Ciudad. (2015, 11 de mayo). *Hermosa casa Quiteña* [Imagen adjunta] [Actualización de estatus]. Facebook. https://www.facebook.com/search/top?q=quito%20de%20aldea%20a%20ciudad

Rheingold, H. (2004). *Multitudes inteligentes. La próxima revolución social.* Gedisa.

Rheingold, H. (1996). *La comunidad virtual. Una sociedad sin fronteras*. Gedisa.

Scolari, C. (2013). *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan.* Planeta.

Vázquez Atochero, A. (2014). *Ciberantropología. Cultura 2.0*. UOC.

Van Dijck, J. (2016). *La cultura de la conectividad: Una historia crítica de las redes sociales*. Siglo XXI Editores.

Museos, historia pública y representaciones

La historia pública como una brecha: historia en familia, colecciones de artistas y comunidades digitales[12]

Ricardo Santhiago

«Llanto y desesperación»

En julio de 2021, otro evento trágico para la cultura brasileña fue noticia en todo el país. Se trató de un terrible incendio en uno de los galpones de la Cinemateca Brasileira [Cinemateca Brasileña], en São Paulo, una unidad cerrada a los visitantes, dedicada al almacenamiento de una cantidad estimada de un millón de artículos, todos ellos significativos para la memoria cultural y audiovisual brasileña, algunos de ellos insustituibles (Escorel, 2021a, 2021b). El mismo galpón ya había sido, cinco años antes, víctima de otro incendio y, en 2020, de una inundación.

El fuego ha sido un enemigo frecuente de la memoria de la cultura y del patrimonio brasileño, como ya escribí en otra ocasión (Santhiago, 2021a) al analizar las reacciones públicas ante el más dramático de estos hechos: el incendio del *Museu Nacional da Quinta da Boa Vista* [Museo Nacional de la Quinta da Boa Vista], en Río de Janeiro, en septiembre de 2018. Lejos de ser fatalidades, estos y otros hechos tienen en común que son, según el término popular, «tragedias anunciadas», que resultan de la progresiva desinversión en las instituciones públicas de la memoria y la cultura, así como en el descuido de situaciones puntuales, precarias y críticas.

[12] Traducido por Josefina Cicconetti.

En el caso del incendio de la Cinemateca, la reacción de Paloma Rocha, reportada en un artículo publicado en el portal *G1*, movilizó no solo un entusiasta intercambio en las redes sociales, sino también cálidas muestras de solidaridad (Neves, 2021). Paloma es hija de Glauber Rocha (1939-1981), un cineasta brasileño icónico, controvertido y aguerrido, considerado el nombre más expresivo e influyente del movimiento *cinema novo* [Nuevo Cine]. Observado, venerado y estudiado en todo el mundo, Glauber tuvo su numerosa colección personal y profesional incorporada parcialmente por la Cinemateca en dos momentos, después de ser organizada por su madre Lucía y luego cuando fue asumida por su hija (Henrique, 2021).

Del reportaje realizado con Paloma tras el incendio, se destacan sus declaraciones consternadas ante la destrucción de al menos una parte de la colección de su padre, por la que tanto se preocupó (parte de la colección, antes de ir a la Cinemateca, estaba bajo su cuidado, en un inmueble cedido por el estado para albergar el instituto fundado por ella). Se destaca también el relato detallado de sus acciones en los meses anteriores para asegurar, en diálogo con la *Secretaria Especial de Cultura do Governo Federal* [Secretaría Especial de Cultura del Gobierno Federal], el inventario, el acuerdo y la adecuada preservación de los fondos de Glauber. Por último, se destaca su afirmación, hasta cierto punto tranquilizadora, de que tendría gran parte del material perdido conservado en duplicados digitales realizados más de una década antes de la transferencia de fondos: «Tengo todo digitalizado. Aquí, en la [sede de la] Cinemateca Brasileña, en la casa de un amigo, en el Archivo Nacional y ahora en Bahía. Porque yo soy paranoica. Paranoica, no. Yo trabajo con preservación».

El incendio que acabó con parte de la colección de Glauber Rocha, en dimensiones hasta ahora no debidamente esclarecidas, es sintomático, repito, del enorme olvido del poder público en relación con sus instituciones de cultura y memoria. Estudios y reflexiones preciosas han podido identificar, dimensionar, analizar e incluso proponer soluciones en el campo de la formulación y gestión de políticas culturales en Brasil[13].

[13] La producción bibliográfica y técnica es, por supuesto, muy amplia. Solo como ejemplo, se sugiere seguir la *Colección Cult* publicada por la Universidad Federal de Bahía, con títulos como *Federalismo e políticas culturais no Brasil* [Federalismo y políticas culturales en Brasil] (Barbalho, Barros & Calabre, 2013) y *Políticas culturais no governo Dilma* [Políticas culturales en el gobierno de Dilma] (Rubim, Barbalho & Calabre, 2015).

Quiero, sin embargo, entender otro síntoma: cómo la acción celosa y previsora de Paloma Rocha, frente a la colección única dejada por su padre, refleja una práctica que se ha vuelto cada vez más común en Brasil: el desarrollo de prácticas archivísticas, historiadoras y museológicas por parte de familias herederas de colecciones artísticas.

En este capítulo, haré un examen inicial de este fenómeno. Considero que el mismo constela tres audaces dimensiones que integran el paisaje historiador contemporáneo: la historia pública, como inspiración; la historia en familia (conocida en la escena anglosajona como *family history*, de la cual me ocuparé más adelante), como compromiso específico; y la historia digital, como solución tecnológica. También, considero que, además del carácter posibilitador de estas tres prácticas o claves teóricas, contribuye a este fenómeno una circunstancia que impulsa la inclinación pública: el compromiso de las familias por contribuir a la construcción de un patrimonio documental público más diverso en cuanto a actores sociales individuos, contenidos, contextos, temas y objetos, lo que se suma al interés legítimo de celebrar los titulares de las colecciones bajo su responsabilidad.

Comenzaré con una breve presentación comentada del panorama contemporáneo de la *family history*, práctica que, en portugués (y también se aplica al español), llamo «historia *en* familia», precisamente para asegurar su discernimiento en relación con el área de estudios ya consolidada en el país, la historia *de la* familia[14]. Luego, retomaré brevemente el contexto en el que esas acciones historiadoras públicas se desarrollan: la fuerte desinversión en instituciones que podrían hacerse cargo de las colecciones bajo la responsabilidad de las familias, y el estallido de una suerte de «histórica pública de guerrilla», que tiene los recursos de la historia digital integrados en su repertorio. En un segundo momento, analizo dos iniciativas recientes, lideradas por familiares de artistas, en Brasil: el

[14] En este se destaca la obra inaugural y persistente de Eni de Mesquita Samara, de cuyos trabajos se puede citar el influyente ensayo «A Família no Brasil: História e historiografía» [«La Familia en Brasil: Historia e historiografía»] (1997). También merecen mención los continuos estudios, generalmente acompañados de productivas reflexiones metodológicas, realizados por Ana Silvia Volpi Scott (eg, 2009). Un volumen más reciente y completo es el organizado por Douglas Libby y sus colaboradores, titulado *História da Família no Brasil (séculos XVIII, XIX e XXI: Novas análises e perspectivas* [Historia de la familia en Brasil (siglos XVIII, XIX y XXI: nuevos análisis y perspectivas] (2015).

Museo Itamar Assumpção y el proyecto Sérgio Ricardo Memória Viva. Se trata de obras particularmente instigadoras porque, más que plataformas digitales para la exhibición de colecciones, están vinculadas a otras iniciativas de memoria que construyen, así, comunidades digitales vivas y auspiciosas. Finalmente, articulo una conclusión sobre el futuro de estas prácticas, señalando algunos de sus desafíos y potencialidades.

Historia en familia: ¿una práctica inexistente?

No es difícil escuchar que la práctica internacionalmente consolidada de la *family history*, que aquí llamo historia en familia, repito, como un intento de distinguir la terminología de la «historia de la familia» como la historiografía académica/profesional centrada en la familia, no tiene una representación en Brasil.

Pocas observaciones sobre el múltiple y vigoroso escenario contemporáneo de la producción de la historia y la memoria pueden ser más falsas. Presumo que esta observación inexacta está conectada con la tendencia arraigada que lleva a muchos historiadores a concebir la relación entre la escritura académica de la historia y la escritura pública de la historia sobre la base de binarismos que se reciclan y superponen entre sí: historiadores versus cronistas y memorialistas; historiadores versus periodistas; historiadores versus negacionistas históricos. La historia pública, no sin resistencias, ha contribuido a ofrecer claves de reflexión que, al mismo tiempo, no deslegitiman las peculiaridades del oficio del historiador y los métodos de investigación histórica, sino que contemplan el reconocimiento de otras esferas de la escritura histórica y la distribución social de la interpretación de la experiencia de sí mismo y del otro en el tiempo.

La práctica y la reflexión teórica sobre la historia pública han favorecido el reconocimiento de muchos agentes y espacios en los que se desarrollan actitudes de historiadores: la escuela y sus alumnos, los espacios de educación no formal, la prensa, las escuelas de samba, las comunidades remanentes, los grupos religiosos, etc. La familia, cuyo concepto, cabe señalar, ha ido sufriendo redefiniciones, es también una de estas instancias. De hecho, uno de los argumentos centrales de Roy Rosenzweig y

David Thelen (1998) en su clásico estudio sobre la percepción popular de la historia es precisamente que, en ese momento, no era la escuela ni las instituciones históricas, sino la familia el principal espacio de diálogo social sobre la relación entre el pasado y el presente. En un estudio realizado en Canadá en la misma línea por The Pasts Collective[15] (2013), la conclusión no fue diferente. «La mayoría de los encuestados identificaron la historia de la familia como su pasado más importante», escribieron los autores, añadiendo que «la historia en familia suele servir como base para una conciencia histórica más amplia y es un elemento fundamental de la ciudadanía de las personas en sus comunidades, en sus países y en el mundo» (p. 67; p. 83).

Dentro de un plantel generoso, apoyado por autores como los citados Rosenzweig y Thelen and The Pasts Collective, y también de Hilda Kean (2004), Jerome de Groot (2009), Thomas Cauvin (2016) y Paolo Simon (2017), gestos como la producción y conservación de álbumes fotográficos, la escritura de diarios, la construcción de genealogías, la investigación genética de la ascendencia, la conservación de los objetos heredados, la producción de videos, las reuniones familiares, los programas de televisión, las películas, son algunas de los procesos y productos que conforman el vasto territorio de la historia *en* familia. *En*, y no *de la*, porque se trata de prácticas realizadas por la propia familia en torno a su pasado, presente y futuro, y no de su asunción como objeto de interés externo.

En su estudio sobre el consumo de historia, de Groot identificó la historia en familia como un «*hobby*», una «importante forma de ocio» (2009, p. 73). Él reúne la historia en familia y la historia local en sus impulsos, métodos y propósitos. Ambas «comienzan geográficamente con el testimonio – en este caso, de familiares» (p. 74), escribe, valorando también el papel del espacio y de los artefactos materiales en la historia en familia. De Groot apunta a la creación y expansión de internet como algo que habría facilitado mucho la difusión de estas prácticas, particularmente, de la genealogía, respondiendo también a su carácter interactivo.

Otros autores valoran la historia en familia como un conjunto de prácticas que pueden preceder y alimentar la investigación profesional. «Tradiciones y cuentos familiares, el folclore, las recetas, las historias

[15] Margaret Conrad, Kadriye Ercikan, Gerald Friesen, Jocelyn Létourneau, D.A. Muise, David Northrup y Peter Seixas

o los recuerdos favoritos, o el mero rumor sobre por qué la familia se mudó de un lugar a otro, o sobre un tío que era una "oveja negra", pueden resultar importantes en futuras investigaciones», escribió Linda Barnickel (2006), en un manual de historia oral e historia en familia. Y, posicionándose dentro de la tradición que entiende la historia oral como una práctica que beneficia a los entrevistados, ella no deja de señalar que puede ser «emocionalmente gratificante para los miembros más viejos de la familia» (pp. 3-4).

Al proponer una primera reflexión sobre la historia *en* familia como práctica de historia pública, Anna Green (2019) argumentó que las «historias sobre familias de élite siguen atrayendo tanto el interés académico como popular, pero las del resto de la gente atraen mucho menos interés» (p. 225). Exacta o no, su observación se sitúa en el contexto anglosajón; y la amplitud de prácticas de historia en familia identificables en Brasil es tan extensa que se asimila a las de la historia pública, que tradicionalmente se caracterizan por su amplitud y elasticidad.

Muchas investigaciones cinematográficas sobre el pasado familiar son historias en familia, como *Santiago* (2007) de João Moreira Salles o *Em busca de Iara* [En busca de Iara] (2013) de Flavio Federico con argumento y guion de Mariana Pamplona. Son historias en familia las discusiones entre la Secretaría de Cultura de la ciudad de São Paulo y las familias de mujeres y hombres negros homenajeados en nuevos monumentos creados después de la ola de derrumbamiento urbano de 2020 (Lopes, 2021). Son historias en familia las acciones de formación del Grupo Sépia (de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul) o de la Fundação Energia e Saneamento de São Paulo [Fundación Energía y Saneamiento de San Pablo], destinada a colaborar con la preservación de objetos familiares por parte del público en general. Son historias en familia las donaciones de colecciones familiares o de ancestrales a archivos y centros de memoria, así como la participación en el procesamiento de los elementos documentales. Son las historias en familia lo que hacen los consumidores de libros disparadores, que se configuran como soportes para la elaboración de narrativas familiares, como los libros de Elma Van Vliet, traducidos con éxito al portugués. Son historias en familia lo que producen historiadores y consultores, en general, igualmente dedicados a memorias institucionales y empresariales, contratados por familias adineradas para la

organización de colecciones documentales, videos o investigación y redacción de libros. Son historias en familia las obras de autodocumentación de la autodenominada *drag family*, transformista Haus of X, como la obra «#HausofXChallenge», participante destacada de la exposición «Queerentena», organizada por el Museu da Diversidade Sexual [Museo de la Diversidad Sexual] en 2020. Y así, podríamos proceder, asumiendo como relatos en familia tantas operaciones de indagación sobre el pasado —actitudes de historiadores (Mauad, 2018) inculcadas y protagonizadas por múltiples sujetos—.

Una de las más activas y eclécticas practicantes y teóricas de la historia en familia en la actualidad, Tanya Evans, argumentó en su reciente e impresionante obra *Family History, Historical Consciousness and Citizenship: A New Social History* [Historia familiar, conciencia histórica y ciudadanía: una nueva historia social] (2022) sobre la necesidad de «cuestionar las jerarquías y barreras que existen entre los historiadores en familia y los historiadores académicos y que impiden su diálogo significativo» (p. 10). Evans presta atención a la interrelación entre los hábitos familiares, las acciones de la historia local, la cultura mediática y la desconfianza hacia el pasado nacional y oficial como elementos que han favorecido la expansión y el fortalecimiento global de la historia en familia. Y, admitiendo las amenazas que acechan la práctica de la historia en familia —como la celebración acrítica y la autentificación de los mitos familiares—, y, al mismo tiempo, recalificando ángulos inherentes a la investigación pero generalmente desacreditados —como el componente emocional de la relación entre el presente y el pasado, entre un sujeto y sus objetos y áreas de investigación—, Evans entiende que la historia en familia «permite que un gran número de personas piense históricamente y produzca formas distintivas de comprensión histórica que desafían el monopolio académico del conocimiento histórico» (p. 147).

Así como muchos historiadores académicos y profesionales han lamentado y continúan lamentando la existencia de prácticas públicas de la historia, o de «historias populares», como algunos prefieren llamarlo, y la consecuente emergencia de un ámbito de discusión de la historia pública, sin duda muchos lamentarán que la historia en familia sea observada y valorada como una práctica legítima dentro de un continuum histórico extenso. Hilda Kean (2017), para quien la historia pública es una forma de

producción de conocimiento histórico social, cooperativo y emancipador, recopiló algunas de las reacciones negativas, la hostilidad y el desprecio que la historia en familia ya ha recibido. Escribió que no sorprende que «esta práctica histórica, que se origina fuera de la historia académica —que en muchos casos parece operar sin la intervención directa de un historiador profesional— no haya sido bien recibida por los historiadores convencionales» (p. 413). El reconocimiento de la historia en familia como una práctica que puede alimentar y dinamizar la investigación histórica académica/profesional, a partir de un diálogo horizontal y respetuoso, es, sino un proyecto de futuro, al menos un proceso en curso. En su propia musculatura, de cualquier forma, la historia en familia seguirá existiendo.

Entre una herencia abandonada y una historia pública «de guerrilla»

Antes de llegar a los casos que constelan memoria artística, historia pública e historia en familia, quiero añadir un ingrediente más a este debate. No está de más señalar que numerosas prácticas historiadoras, identificadas con la historia pública, realizadas en Brasil, están impulsadas por la ambición de llenar los vacíos dejados por las formas más institucionalizadas, y financiadas por el Estado, de producción cultural, museística, archivística, editorial, audiovisual, etcétera, de carácter histórico. En otras palabras, la explosión reciente de la historia pública también puede verse como un síntoma del debilitamiento de las instituciones públicas que, en un pasado no muy lejano, fueron responsables por las actividades que ahora realizan otros segmentos.

En una entrevista reciente, el antropólogo Néstor García Canclini se mostró atento a esta sugerente dinámica. Como uno de los autores que ha venido buscando sistemáticamente investigar los nuevos roles asumidos por las instituciones culturales en Brasil y América Latina a la luz del desarrollo tecnológico y la construcción de nuevos significados territoriales, García Canclini afirmó que

> como en otros países de América Latina, en Brasil también hay un movimiento de desinstitucionalización de la cultura, es decir, el

> debilitamiento de las instituciones tradicionales como museos, centros culturales, teatros y cines, acompañado de una pérdida de espacio para el ejercicio de la ciudadanía. Al mismo tiempo, existen procesos de reactivación de la vida social y cultural, como el generado por la Ley Aldir Blanc, impulsado por organizaciones de base comunitarias a partir de contextos locales. (Queiroz, 2021)

En lo que respecta a las instituciones públicas dedicadas a la memoria artística en Brasil, es difícil encontrar un proyecto más audaz que el de las diferentes unidades locales del Museu da Imagem e do Som [Museo de la Imagen y del Sonido] (MIS) instalado en algunas ciudades de Brasil entre fines de la década de 1960 y principios de los años setenta. En una comprensión transversal y capilarizada de la cultura y su memoria, estos museos tenían como misión preservar colecciones históricas enfocadas en las artes y las comunicaciones, entonces entendidas como elementos fundamentales de la historia y la cultura brasileñas, exigiendo preservación y valorización, para que sus múltiples tradiciones siguieran siendo ofrecidas y tragadas, como, en aquella época, lo hizo con vigor el tropicalismo en la música, la poesía, el cine, las artes visuales.

Con diferentes configuraciones locales, los Museos de la Imagen y del Sonido se han convertido en espacios de discusión sobre los significados de autenticidad y brasileñidad en la cultura (Fernandes, 2015), de experimentación sobre prácticas archivísticas y museológicas con objetos aún no abordados por otras instituciones (Mendonça, 2015), de creación de formas públicas para estimular la producción de la historia oral (Santhiago, 2013), de investigación sobre la vida cultural brasileña (Pereira, 2019). En su tesis de maestría, específicamente sobre el Museo de la Imagen y del Sonido de la ciudad de São Paulo, Isabella Rodrigues Lenzi (2019) analiza los desafíos de esta innovadora institución a lo largo de sus primeros diez años, concluyendo que fue un período de enorme inestabilidad institucional, como resultado de «varios cambios de sede, un presupuesto reducido y obstáculos legales para la contratación de empleados y la compra de equipos» (p. 284). Lenzi afirma que la improvisación y la falta de planificación marcaron la primera década del museo, que, aun así, logró actuar en consonancia con su proyecto fundacional.

Trepidante desde sus orígenes, el MIS de São Paulo fue una de las instituciones que, con el empobrecimiento de Brasil entre las décadas de 1980 y 1990, pasó por un fuerte proceso de desinversión. Debilitado, se volvió obsoleto desde el punto de vista técnico y operativo, condición que constituyó una oportunidad para avanzar en las agendas de privatización y alianzas público-privadas, al menos de dos maneras. En primer lugar, los mismos museos comenzaron a ser administrados por organizaciones sociales de derecho privado comprometidas con la entrega de resultados cuantitativos. Ya analicé cómo en el caso de la historia oral, por ejemplo, este es un rasgo incompatible con el trabajo cuidadoso y lento con las colecciones, y la dedicación a las mismas es sustituida casi en su totalidad por programas de entretenimiento cultural (Santhiago, 2021b).

En segundo lugar, el debilitamiento de las instituciones públicas dio paso al surgimiento y florecimiento de institutos culturales privados, generalmente vinculados a grandes bancos. Ante la ausencia de prácticamente cualquier competencia por parte de los archivos públicos, estos tienen una gran facilidad para adquirir colecciones personales vinculadas a la producción artística y a la memoria artística brasileña, tanto como para encerrarlas dentro de sus edificios, con una conservación adecuada, pero con un tratamiento de archivo débil o nulo, y generalmente inaccesibles a la comunidad de investigadores. Casi siempre, el uso de estos materiales en obras de interés público tiende a ser económicamente inviable, debido a las altas tarifas que cobran dichas instituciones; a menudo, el mero *acceso* a dichos materiales está prohibido.

Sin la obligación de dar justificaciones, estas instituciones ponen en tensa aporía a los investigadores, que no pueden acceder a colecciones museológicas y archivísticas únicas (¡al fin y al cabo, son colecciones privadas!), indispensables para sus investigaciones e insustituibles desde el punto de vista de su lugar en la memoria cultural. Desafortunadamente, muchos de nosotros, investigadores comprometidos con la historia pública y con la cultura pública, podemos, sin saberlo, convertirnos en cómplices de estos procesos, participando de programas en cómodos centros culturales privados con generosos honorarios, oportunidades para participar en publicaciones sofisticadas y transferencia mutua de conexiones y prestigio. Delante de nuestros ojos, los beneficios que otorgan los institutos culturales vinculados a los bancos pueden sonar promisores. Sucede

que estos no son solo privados, son privatizadores. ¿Qué harán con la cultura pública, colectiva y compartida a largo plazo?

Es en situaciones como esta que se organizan acciones de historia pública de carácter voluntario, que sin duda forman el grueso de este tipo de trabajo en Brasil. En varias ocasiones y en algunos escritos, he criticado la reverberación, en Brasil, de la retórica que cubre parte del discurso global sobre la historia pública y sobre la cual se asentaba el fundamento mismo de un campo: que la historia pública sería un área fundamentalmente dedicada a la formación de profesionales competentes para asumir puestos en un mercado de trabajo no vinculado a la docencia o la investigación académica. Mi crítica, a menudo mal entendida, no se basa en el «purismo» o en la fantasía de una «alta moral» de algunos trabajos, que serían «superiores» en relación con otros, aquellos «desacreditados» por el «mercado». Ella se basa fundamentalmente en el diagnóstico de que, al contrario de lo que puede ocurrir en otros países o de lo que parecía estar en camino de consolidarse en los esperanzadores años 2010, como también he evaluado antes, no existe un mercado de trabajo cultural pujante y generoso a la espera de «historiadores públicos» audazmente equipados (mucho menos un mercado laboral mínimamente comprometido, y esto el mercado puede ser, con la democratización del acceso a los bienes culturales). El sentido de mis declaraciones siempre ha sido que la construcción de lo público y el valor público de la historia es, en sí misma, una misión de la historia pública, como ha sido una misión de la comunidad más amplia de historiadores.

Así, dado que la mera enunciación de la expresión historia pública no genera, como acto continuo, la mágica eflorescencia de vacantes de empleo ni de formidables condiciones de infraestructura, gran parte del fascinante trabajo de la historia pública en Brasil, democrática desde el punto de vista epistemológico y de acceso, ha tenido lugar en los márgenes, como resultado de esfuerzos personales y colectivos que casi nunca son debidamente recompensados. Se destacan, en la universidad, como objetivos secundarios de proyectos de investigación, en programas de extensión, en laboratorios dinamizados por estudiantes de grado y posgrado, en intervenciones de estudiantes universitarios en las escuelas, etcétera. Se destacan, fuera de la universidad, en colectivos de la periferia urbana, en acciones efímeras de ocupación del espacio público, en

la creación de colecciones comunitarias populares, en la publicación de fanzines y cordeles, en webs temáticas, en pódcast y canales de video, en acciones de intercambio y puesta en común que realizan los coleccionistas, en los perfiles de las redes sociales, etcétera.

Se trata, en general, de acciones y proyectos autofinanciados por sus propios autores, elemento no siempre explícito y a veces deliberadamente oculto, como si constituyera (cuando no lo es) una especie de demérito o la falta de algún tipo de ratificación. Desafortunadamente, con poca discusión sobre esta dimensión, incluso eximiéndonos de crear y promover modelos alternativos de financiamiento, acabamos perdiendo la oportunidad de reflexionar seriamente sobre la sostenibilidad financiera de proyectos que, al tener un carácter voluntarista, corren un grande riesgo de ser abandonados después de un corto período de actividades.

En conversaciones informales, Ana Maria Mauad, Juniele Rabêlo de Almeida y yo solíamos llamar a acciones como estas de «historia pública de la guerrilla», un término alegre, por supuesto, pero muy adecuado, con un evidente parentesco con el «arte de la guerrilla». Se refiere a la visceralidad, el vigor, el dinamismo, la urgencia, la imprevisibilidad y la corporeidad de esta comprensión del arte. Se refiere al sentido de la creación, del artista o, aquí, del historiador, como la proposición de situaciones que solo se hacen efectivas con la participación pública. Se refiere a la acción comprometida que cuestiona a las propias estructuras institucionales, con sus reglas, sus modelos, sus resultados, sus materias primas, sobre las que se asienta un determinado tipo de producción cultural. Se refiere a la toma creativa de espacios, materiales, métodos y estrategias no canónicas.

Sin adquirir un carácter sustitutivo, el universo digital se ha mostrado particularmente afín a estas prácticas. Al haber transformado significativamente la relación de los sujetos con la historia en cuanto al acceso a fuentes primarias, la producción de documentación original, las formas de presentación y comunicación histórica, las dimensiones de participación que implican nuevas acciones históricas; se constituye también como condición suficiente para la ejecución de proyectos que, de otro modo, serían inviables, especialmente por los costes reducidos, pero existentes, que proporciona su planificación digital.

En el panorama de las historias en familia, ese voluntarismo y vislumbre de tácticas de guerrilla, no es extraño. En el caso de las familias de los artistas, objeto de este artículo, pueden, sin embargo, ser sucedidas por alianzas, apoyos y patrocinios, ya que benefician la visibilidad de la obra y del personaje. En cualquier caso, siguen compartiendo el mismo impulso inicial, que también está presente en otras formas de gestión *post mortem* en las que tradicionalmente se ven involucradas las familias de los artistas, ya sea por el interés legítimo de explotación comercial; ya sea para asegurar que la presencia de sus obras perduren en el circuito artístico mundial aun sin la participación directa del creador; ya sea con el propósito específico de la memorialización.

Quiero observar dos casos recientes del interesante movimiento que han hecho familias de artistas usando herramientas digitales para construir archivos y museos en Internet. Son dos casos que, por distintas razones, asumen la virtualidad como su entorno. Y, más que productos digitales impulsados por el interés conservacionista de las familias, se han configurado potencialmente como comunidades digitales más amplias. El primero, el Museu Itamar Assumpção [Museo Itamar Assumpção] (MU.ITA), como una especie de epicentro en un gran *continuum* memorialista que conserva, en su propia naturaleza, el valor de la autonomía y su sentido estético y político, que eran centrales para su titular. El segundo, el proyecto Sérgio Ricardo Memória Viva [Sérgio Ricardo Memoria Viva], como un espacio de experimentación y discusión que potencialmente puede encender nuevas historias en familia.

MU.ITA: Museo digital y político en un *continuum* memorial

El primer caso examinado es estimulante porque se integra en toda una plataforma de acciones vinculadas a su protagonista y porque representa, en cierto sentido, la preservación no solo de una colección, sino del espíritu independiente y autónomo de su figura. Se trata del Museo Itamar Assumpção (MU.ITA) (http://www.itamarassumpcao.com.br), dedicado al legado de uno de los compositores brasileños más inventivos del período postropicalismo, Itamar Assumpção (1973-2003), quien, por razones

que incluyen su personalidad firme, vista como irascible, y su falta de voluntad para negociar su propia libertad artística, fue constantemente marginado por la industria fonográfica a lo largo de su carrera.

Adorado por sus pares y por una comunidad restringida, pero ferviente, de oyentes atentos, Assumpção vio su vida terminada prematuramente a los 53 años debido a un cáncer intestinal. Desde entonces, su obra, su trayectoria, su figura y sus lecciones artísticas y políticas han sido revitalizadas y celebradas en una vigorosa producción, por así decirlo, oficial, gestionada por la familia de Itamar y posibilitada por instituciones culturales situadas en la frontera entre lo público y lo privado, además de contar con el aval de artistas con fuerte atractivo comercial. Con el objetivo de dimensionar la grandeza de la obra de Itamar, esta producción ha hecho un uso extensivo de prólogos, epílogos, comentarios y análisis que, por un lado, respaldan su glorificación *post mortem* como un genio incomprendido y, por otro, alimentan y estimulan nuevos estudios críticos.

Entre las acciones promovidas por la familia, se encuentran un cancionero en dos volúmenes, lanzado en 2006; una caja con la discografía completa del artista acompañada de un libreto con testimonios y material iconográfico, en 2010; un volumen facsímil con extractos de sus cuadernos, en 2014; la reedición de sus dos primeros discos de vinilo, en 2019; y un musical biográfico, *Pretoperitamar - O caminho que vai dar aqui* [Pretoperitamar -El camino que conducirá aquí], estrenado en el mismo año. Los proyectos futuros incluyen la publicación de una serie de libros para niños dejados por Itamar, el primero de ellos, *Homem-Bicho Bicho-Homem* [Hombre-Animal Animal-Hombre], ya fue lanzado.

Fue en ese *continuum* que nació el Museu Itamar Assumpção, bajo el liderazgo de Anelis Assumpção, hija de Itamar, también artista, quien en el expediente técnico del sitio web figura como directora general, responsable por la concepción y coordinación y miembro del equipo curatorial, entre otras funciones. Se trata de un audaz museo virtual que tomó Internet y su carácter por definición inmersivo (volveré al término) como su plataforma (Figura 1).

Figura 1. Página principal del Museu Itamar Assumpção
Nota. Esta figura es una captura de pantalla de la página principal del museo. Tomado de Museu Itamar Assumpção (https://www.itamarassumpcao.com/).

La identidad visual del museo mantiene un diálogo invertido con las imágenes generalmente asociadas con las instituciones museológicas: en lugar de tonos blancos y sepia, predomina un amarillo neón chillón, con tipos de letra sin serifa, de llamativo contraste con el negro mate. En principio, la vistosa identidad visual sugiere saquear la atención del visitante desde los objetos digitales expuestos en el museo (con los que no siempre guardan una relación armoniosa) hasta su propia configuración visual. Una segunda lectura de este proyecto gráfico no convencional permite entenderlo, precisamente, como una búsqueda para escapar de la asociación de un museo clásico y, así, favorecer el diálogo con públicos no necesariamente configurados como interlocutores frecuentes de aquellos museos ya existentes.

No por casualidad, el museo fue inaugurado el 20 de noviembre de 2020 –en Brasil, el Dia da Consciência Negra [Día de la Conciencia Negra], en celebración del líder quilombola Zumbi dos Palmares (1655-1695). El último país de América Latina en abolir la esclavitud, lleva las marcas duraderas de esta en su estructura institucional racista y en las prácticas discriminatorias basadas en la raza, a menudo disfrazadas de una desigualdad social más amplia (Almeida, 2018). Confirmando el estereotipo presente en el discurso popular de ser «un país sin memoria», la nación expresa su dificultad para lidiar con su pasado violento en la

escasez de instituciones museísticas dirigidas, precisamente, a su formación negra (Araujo, 2021).

Valorando el eslogan de «el primer museo virtual dedicado a un artista brasileño negro», el MU.ITA asume como parte de su propia historia y naturaleza las dimensiones sociales conflictivas del racismo y la no representación de las poblaciones y culturas negras en instituciones museológicas consolidadas. «¿Para qué sirve un museo? Para divertir y enseñar. Reflexionar y reflejar», escribió Anelis Assumpção (2020) en su Instagram, el 24 de octubre de 2020, al anunciar el futuro lanzamiento del museo en memoria de su padre e inscribirlo como parte de «esfuerzos necesarios [...] en busca de una identidad museológica que contemple el molde y al mismo tiempo extrapole la regla» (Anelis Assumpção, 2020).

En esta perspectiva, MU.ITA asume los procesos museológicos en sí mismo, y los lugares a los que llega, como espacios de lucha, en este caso absorbiendo el universo digital, su lenguaje y sus recursos no solo como solución práctica, sino como recurso expresivo para cuestionar la museología tradicional en sus límites y clausuras, a veces de manera irónica. Es curioso el uso repetido del término «inmersivo» en las presentaciones de este museo basado en Internet: es, por supuesto, una definición literal de la experiencia de visitar este museo digital, pero, precisamente porque lleva esa literalidad, también puede leerse como una burla a la ubicuidad de la retórica «inmersiva», «multisensorial» de los proyectos museológicos contemporáneos altamente comprometidos con la visibilidad comercial y con el mercado millonario de exposiciones globales, casi siempre desvinculadas de las cuestiones sociales y artísticas locales.

La maleabilidad de los recursos digitales ha permitido al MU.ITA realizar *lives* musicales y charlas, como en diciembre de 2020 que transmitió un debate sobre «Museología, arqueologías y excavaciones ancestrales del pueblo negro en Brasil»; integrar los objetos digitales expuestos a la propia obra artística profesional de Itamar, con sus materializaciones previas, como sus discos, letras, cifrados y partituras; reunir estrategias comerciales que puedan contribuir a la propia sostenibilidad del museo, como una tienda con productos licenciados y enlaces a plataformas de *streaming* musical. Sin embargo, uno de los usos más radicales de los recursos digitales consistió en su propia suspensión. Apenas un día después de la inauguración de MU.ITA, el museo se quedó fuera de línea por 24 horas, en protesta por el

asesinato del hombre negro João Alberto de Freitas por parte de guardias de seguridad en una de las tiendas del supermercado Carrefour, en la ciudad de Porto Alegre, el 19 de noviembre (Figura 2).

Figura 2. Página principal del Museu Itamar Assumpção

Nota. Esta figura es una captura de pantalla de la página principal del Museo Itamar Assumpção del 21 de noviembre de 2020. Tomado de Museu Itamar Assumpção (https://www.itamarassumpcao.com/).

El gesto, antirracista y fraternal, fue también un valioso ejercicio de subordinación de las herramientas digitales al proyecto político del Museo. El gesto subvirtió el principio de disponibilidad digital ininterrumpida como condición para que un museo en internet pudiera configurarse como una comunidad digital plena y confiable. En este caso, retirarse de este espacio al día siguiente de su lanzamiento, a costa del compromiso suscitado por la amplia difusión en redes sociales y la prensa, es lo que establece al museo como una comunidad de sentido, y no solo una comunidad digital, calibrado por un sentido más amplio de reconocimiento de familia: la solidaridad frente a una situación que, para los brasileños negros, es familiar.

MU.ITA, por lo tanto, se apodera de los recursos digitales para permitir que la familia de Itamar Assumpção pueda seguir, *post mortem*, uno de los principios irreductibles de este artista: la soberanía sobre su propia obra y legado, que no debe ser desvirtuada por interferencias externas. También, para permitir que esta familia celebre su propia familia consanguínea: no solo el legado de Itamar, sino también de su hija Serena Assumpção (1977-2016), quien murió tempranamente a consecuencia de un cáncer de mama. Aun así, para que esta familia proponga un enraizamiento de su propia historia –anclada en el principio de que la familia es

un marco social fuerte para el soporte de la memoria (Janotti & Queiroz, 1988)– en la historia negra brasileña, dentro de la cual la propia creación y mantenimiento de los lazos de parentesco se reconstruyó. Por último, para fortalecer la hermandad entre el proyecto estético y político presente en el Museo y una población que ha sido vulnerada, concreta y simbólicamente, careciendo aún de puntos de apoyo institucional para su memoria colectiva.

Sérgio Ricardo Memória Viva: Chispa para otras historias

El segundo caso a observar es el proyecto Sérgio Ricardo Memória Viva (SRMV) (https://sergioricardo.com/) (Figura 3), que está disponible desde enero de 2021 y que reúne la colección personal de su titular, un artista también múltiple, Sérgio Ricardo (1932-2020). Este artista se dio a conocer por su trabajo como compositor en momentos cruciales y polémicos para la definición estética y política de la producción musical contemporánea, pero que también se desempeñó como escritor, pintor, actor y cineasta. La colección fue lanzada casi seis meses después de la muerte de Sérgio Ricardo, ocurrida en julio de 2020. Sin embargo, es un proyecto del propio artista, resultado de su propia visión de la cultura: «Él siempre quiso que la cultura brasileña tuviera su espacio reservado, su espacio de valorización, para que todos tengan acceso», dijo Marina Lufti, hija del artista, en un evento *online* sobre el proyecto (TV Brasil, 2020).

Figura 3. Página principal del proyecto Sérgio Ricardo Memória Viva
Nota. Esta figura es una captura de pantalla de la página principal del proyecto Sérgio Ricardo Memória Viva. Tomado de Sérgio Ricardo Memória Viva (https://sergioricardo.com/).

Para la directora general del proyecto, Marina, este representa tanto el impulso voluntarista, y en cierto modo incansable, característico de acciones públicas como esta como la participación colectiva en una historia en familia que comienza con un programa de digitalización y catalogación en 2009. Si, en el caso de Itamar Assumpção, el sentido de legado y continuidad ya estaría establecido en la propia orientación de su hija Anelis, directora de su museo, para trabajar como compositora y cantante, Sérgio Ricardo Memória Viva parece ser el espacio por excelencia de valorización, preservación y negociación de memorias y temporalidades familiares.

En cierta medida, él es el resultado de un esfuerzo de *desfamiliarización* que significó el tratamiento y extroversión de un archivo que documenta la trayectoria personal de Sérgio Ricardo a lo largo de setenta años de actividad –una trayectoria expresada en 5600 piezas que incluyen fotos, videos, dibujos, cuadros, partituras– desde la perspectiva museológica. *Desfamiliarización* y familiarización, en alternancia, ya que la responsable de coordinar este proceso fue Ana Lúcia de Castro, museóloga, exesposa de Sérgio Ricardo (de 1964 a 1980) y madre de Marina Lufti. Como profesora de la Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro (Unirio), Castro supo abordar la colección como un laboratorio de experimentación y un espacio de formación, en el que participaban becarios del área de biblioteconomía, museología y música, aportando una primera dimensión colaborativa al proyecto.

Es interesante notar cómo, en el resultado de este proceso museológico, no se imprime ni el sentido político presente en la obra sensible y, en muchos momentos, militante de Sérgio Ricardo, ni la celebración de la figura del artista, como el tono vital de SRMV. Su vida y su obra funcionan, en esta plataforma digital, casi como un pretexto para abordar una historia cultural de Brasil a partir de la década de 1950, por ejemplo, a partir de los movimientos artísticos en los que participó: en la música, la *bossa nova*; en el cine, *o cinema novo*. Incluso la cronología del artista –en la sección «Vida» del sitio web– constituye una clave de entrada a las innumerables colaboraciones profesionales, situaciones sociales y políticas, contextos institucionales en los que Sérgio estuvo involucrado.

Es importante señalar, en la misma línea, que el principal aporte de la SRMV, al menos hasta ahora, no es curatorial, basada en propuestas expositivas e interpretativas. Se centra en la conservación, documentación

y organización de objetos, en este caso, digitales, a través de un buscador sencillo pero claro que enfatiza la plataforma como un enorme recurso de investigación caracterizado por la inmediatez y la libertad en la creación de conexiones y filtros: la visión museológica del proyecto es aquella que entiende el museo como un espacio fértil, inacabado, de estímulo a la producción de conocimiento y a la experiencia del cruce inesperado de textos culturales.

Este sentido, lo que hace de SRMV una comunidad digital, y no solo un sitio web, se extiende a otras secciones. En un video de presentación, el proyecto se muestra como un

> acervo cultural y una red que rescata, produce e inspira arte y conocimiento a partir de la obra de nuestro maestro Sérgio Ricardo. Queremos hacer cultura junto a todas y cada una de las personas que deseen construir una identidad de expresión colectiva, múltiple y representativa de todos nosotros. (Sérgio Ricardo Memória Viva, 2020)

En su pie de página, el sitio web afirma ser un

> espacio […] construido de forma colaborativa, dinámica, viva y múltiple como la obra de SR. Y es a partir de ella que hablamos, mostramos e intercambiamos la cultura brasileña en todas sus formas. Tú también puedes contribuir libremente para seguir renovando nuestra charla. (Sérgio Ricardo Memória Viva, s.f.)

De hecho, esto sucede en «Expressões» [«Expresiones»], una sección colaborativa en la que se pueden encontrar objetos de diversa naturaleza y configuración (Figura 4): se pueden encontrar cantantes e instrumentistas que brindan nuevas lecturas a las canciones de Sérgio Ricardo; ensayos académicos sobre sus obras cinematográficas; testimonios personales de quienes vivieron con él; registros fotográficos realizados por sus admiradores; cartas de amigos y admiradores; textos literarios inspirados en su figura. Sugestivamente, la sección está epigrafiada por un extracto de una de las obras musicales más famosas de Sérgio, «Vou renovar» [Voy a renovar]: «Si nadie canta conmigo / Yo solo no puedo / Ni cantar ni renovar»,

él decía, en 1973. El canto de llamada y congregación acogió al público como parte integrante de la performance; el proyecto museológico acoge al público como tejedor de su propia malla virtual.

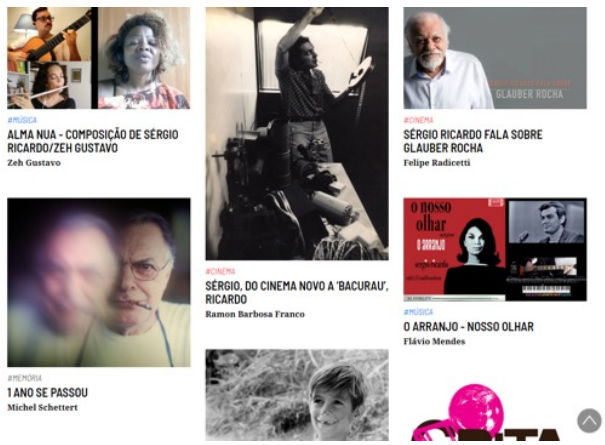

Figura 4. «Expresiones»

Nota. Esta figura es una captura de pantalla de la sección «Expresiones» del proyecto Sérgio Ricardo Memória Viva. Tomado de *Expressões*, por Sérgio Ricardo Memória Viva (https://sergioricardo.com/expressoes).

Sin duda, la originalidad de un proyecto de base digital como este exigió que sus creadores y ejecutores se inspiraran en soluciones de guerrilla, a pesar de que el proyecto contó con la colaboración de Unirio y, posteriormente, con el apoyo de Itaú Cultural. Y, hay que decirlo, el aprendizaje a lo largo de su planificación, ejecución y gestión no solo podría ser compartido, sino que efectivamente lo es, constituyendo una tercera ventana de participación inscrita en la SRMV.

El canal de video del proyecto, por lo tanto, ha servido para la exposición de la propia obra de Sérgio Ricardo para la difusión, e incluso producción original, a través de chats y comentarios de invitados, de la fortuna crítica. Pero también ha funcionado como un espacio precioso para el diálogo crítico sobre la relación entre archivos personales, acervos artísticos y acervos familiares. Se realizaron al menos tres eventos en línea, el primero bajo el tema «Acervos familiares», que tuvo dos derivaciones: «La mirada de las instituciones» y «La perspectiva de los investigadores». De manera reflexiva, el proyecto retoma el dinamismo y la apertura inagotable del

trabajo y la obra artística de Sérgio Ricardo: además de constituir, en sí mismo, una comunidad digital abierta a la investigación y al intercambio, también ayuda a construir un sentido de comunidad para las personas involucradas con prácticas relacionadas con la historia en familia.

Plataformas, potencialidades y desafíos

Como historiador universitario, dedicado principalmente a la investigación de la historia de la cultura brasileña, he apreciado muchas acciones como las del Museo Itamar Assumpção y Sérgio Ricardo Memória Viva. Estas ponen a disposición de investigadores como yo, de forma prácticamente inmediata, valiosos recursos cuya compilación dependería de otro modo de un esfuerzo logístico monumental —y eso si las instituciones archivísticas y museológicas existentes fueran capaces de alimentarlo—. El hecho de que las herramientas digitales se presenten como un recurso para la preservación de la memoria artística frente a la salida de los poderes públicos es, por tanto, loable. Pero, conlleva complicaciones, cuatro de ellas que me gustaría mencionar brevemente como desafíos a superar en el futuro.

En el año 2021, concebí e inicié la implementación de una plataforma digital dedicada al tema, Amabile: Arquivo da Memória Artística Brasileira [Archivo de la memoria artística brasileña], que coordino en la Universidad Federal de São Paulo. Se trata de un centro de documentación digital, construido con recursos muy limitados, formateado en la plataforma Omeka, y que desarrolla acciones participativas para la identificación, tratamiento y puesta a disposición de colecciones relacionadas con el arte y los artistas. El trabajo surgió, inicialmente, por mi propio interés en poner a disposición un acervo bajo mi custodia —el de la cantante y compositora Miriam Batucada— y en dar salida a otros acervos documentales o colecciones cuyos titulares o herederos no están en condiciones, por diferentes motivos, de desarrollar un trabajo como el que llevan a cabo los protagonistas de las dos plataformas presentadas anteriormente. En cierta forma, el sentido político de la alegre y victoriosa toma de posesión del archivo y del museo en situaciones como estas nos recuerda que hay otras situaciones en las que los herederos y las familias no están en condiciones de hacerlo.

El segundo comentario se refiere a la sostenibilidad de los proyectos. Aunque tengan un formato digital y supongan evidentemente un costo global mucho más bajo que la construcción física de un museo o archivo, ellos demandan recursos técnicos y humanos para la digitalización, catalogación, almacenamiento, disponibilidad y, sobre todo, preservación y seguridad de los datos. Estos son valores críticos para el éxito de los proyectos, en los dos sentidos de la palabra. Así, aunque la actitud voluntarista y «de guerrilla» debe ser valorada en todos y cada uno de los proyectos de historia pública, ella tiene mayores posibilidades de éxito cuando es capaz de propiciar alianzas, apoyos y patrocinios. El comentario parece obvio, y en cierto modo lo es, pero es, digamos, la reiteración de un argumento que ya hice: que la construcción de la historia pública en Brasil implica la construcción de las condiciones para su realización, lo que significa generar nuevas demandas, incluidas las políticas públicas, y encontrar caminos alternativos, incluso en la negociación y el diálogo crítico con el mercado y con las instituciones culturales que nosotros mismos reparamos.

En tercer lugar, hay que explorar cada vez más los recursos participativos que posibilitan las plataformas digitales para garantizar que los proyectos digitales públicos no se conviertan en escaparates de creaciones unilaterales, sino en comunidades digitales efectivas. Un solo ejemplo. Aunque ricas desde todos los puntos de vista, las colecciones de los dos proyectos anteriores presentan lagunas y carencias descriptivas, muchas de ellas naturales del propio proceso descriptivo. A veces, se refieren a los contextos de producción y acumulación de documentos, lo que impacta en los posibles usos por parte de los investigadores. En otras ocasiones, se trata de ausencias aún más llamativas, como la fecha de producción o del órgano productor de un ítem. Por su estructura tecnológica, estas plataformas no pueden beneficiarse de la inteligencia colectiva capaz de añadir y corregir metadatos descriptivos, algo que sí es posible, por ejemplo, en la plataforma Omeka o en tecnologías dedicadas.

Finalmente, una cuarta y última preocupación se refiere al carácter fragmentario del paisaje archivístico y museístico digital, formado por proyectos independientes. Además de exigir una inversión fuerte y continua en acciones de difusión –consumiendo recursos que, de otro modo, podrían dedicarse a otras misiones–, la dispersión de archivos formados por una o varias colecciones puede tener, a largo plazo, el efecto inverso

de minimizar el uso potencial de cada uno de ellos. La creación de catálogos o colecciones compartidas entre proyectos individuales e instituciones establecidas son algunas de las posibilidades de abordar este tema, que implican, desde la fase de planificación, la atención a las normas de descripción e interoperabilidad. Se trata de desafíos cuyas mejores posibilidades de respuesta están ligadas a elementos característicos tanto de la historia pública y de la vida en familia como del propio entorno digital: la interlocución y el intercambio.

Referencias

Almeida, S. L. (2018). *O que é racismo estrutural?*. Letramento.

Anelis Assumpção [@aassumpcao]. (2020, octubre 24). *Um museu é uma casa* [Fotografía]. Instagram. https://www.instagram.com/p/CGunRGZL8Ci/

Araujo, A. L. (2021) *Museums and Atlantic Slavery*. Routledge.

Barbalho, A., Barros, J. M., & Calabre, L. (Org.) (2015). *Federalismo e políticas culturais no Brasil*. EDUFBA.

Barnickel, L. (2006). *Oral History for the Family Historian: A Basic Guide*. Oral History Association.

Cauvin, T. (2016). *Public History: A Textbook of Ppractice*. Routledge.

Escorel, E. (2021, julio 29a). *Cinemateca Brasileira em chamas*. Folha de S.Paulo. https://piaui.folha.uol.com.br/cinemateca-brasileira-em-chamas/

Escorel, E. (2021, agosto 4b). *Cinemateca Brasileira em chamas-II*. Folha de S.Paulo. https://piaui.folha.uol.com.br/cinemateca-brasileira-em-chamas-ii/

Evans, T. (2022). *Family History, Historical Consciousness and Citizenship: A New Social History*. Bloomsbury.

Fernandes, D. C. (2015). O Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e a autenticidade na Música Brasileira (1960-1970). *Contemporânea*, *5*(2), 467-494. https://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/342

Green, A. (2019). Who Do You Think You Are? The Family in Public History. En P. Ashton, & A. Trapeznik (Org.), *What Is Public History Globally? Working with the Past in the Present* (pp. 225-237). Bloomsbury.

Henrique, G. (2021). *Com restauração de clássico em 4K, obra de Glauber Rocha ganha novo fôlego após 40 anos de sua morte*. BBC News Brasil. https://www.bbc.com/portuguese/geral-58288262

Janotti, M. L. M., & Queiroz, S. R. R. (1988). Memória da escravidão em famílias negras de São Paulo. *Revista do IEB*, (28), 77-89.

Kean, H. (2017). Public History as a Social Form of Knowledge. En J. B. Gardner, & P. Hamilton (Org.), *The Oxford Handbook of Public History* (pp. 403-422). Oxford University Press.

Kean, H. (2004). *London Stories: Personal lives, public histories*. Rivers Oram Press.

Lenzi, I. R. (2019). *Museu da Imagem e do Som de São Paulo: O processo de criação e as diretrizes iniciais (1970-1980)* [Tesis de Maestría, Universidade de São Paulo]. DEDALUS. https://doi.org/10.11606/D.103.2019.tde-03062019-163054

Libby, D. C., Furtado, J. F., Meneses, J. N. C., & Frank, Z. L. (Org.) (2015). *História da família no Brasil (séculos XVIII, XIX e XX): Novas análises e perspectivas*. Fino Traço.

Lopes, M. (2021, octubre 17). *Carolina de Jesus, Geraldo Filme e outras personalidades negras ganharão estátuas na cidade de SP*. G1. https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/08/17/carolina-de-jesus-geraldo-filme-e-outras-personalidades-negras-irao-ganhar-estatuas-na-cidade-de-sp.ghtml

Mauad, A. M. (2018). Usos do passado e história pública no Brasil: a trajetória do Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense (1982-2017). *Historia Crítica*, (68), 27-45. https://doi.org/10.7440/histcrit68.2018.02

Mendonça, T. (2015). Museus da Imagem e do Som: O desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil. En C. Guimaraens, V. Rangel, & M. Bertotto (Org.), *Museologia social e cultura* (pp. 223-267). Rio Books.

Museu Itamar Assumpção. (s.f.). https://www.itamarassumpcao.com/

Neves, M. (2021, julio 30). *Filha de Glauber Rocha relata luta com secretaria de Cultura para salvar acervo do pai mesmo antes do incêndio na Cinemateca: 'Até que pegou fogo'*. G1. https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2021/07/30/filha-de-glauber-rocha-relata-luta-com-secretaria-de-cultura-para-salvar-acervo-do-pai-mesmo-antes-do-incendio-na-cinemateca-ate-que-pegou-fogo.ghtml

Pereira, L. F. (2019). *O Museu da Imagem e do Som e os debates sobre música popular e cultura popular (1965-1971)* [Tesis de Maestría, Universidade do Estado do Rio de Janeiro]. Biblioteca Digital de Teses e Dissertações. http://www.bdtd.uerj.br/handle/1/13529

Queiroz, C. (20221). Antropólogo da contemporaneidade. *Revista Fapesp*, (305), 21-22.

Rosenzweig, R., & Thelen, D. (1998). *The presence of the past: Popular Uses of History in American Life*. Columbia University Press.

Rubim, A., Barbalho, A., & Calabre, L. (Org.) (2015). *Políticas culturais no governo Dilma*. EDUFBA.

Samara, E. M. (1997). A família no Brasil: História e historiografia. *História*, *2*(2), 7-21. https://doi.org/10.5216/hr.v2i2.10680

Santhiago, R. (2013). História oral e história pública: Museus, livros e a 'cultura das bordas'. En S. Santhiago, & V. B.Magalhães (Org.), *Depois da utopia: A história oral em seu tempo* (pp. 131-140). Letra e Voz/Fapesp.

Santhiago, R.(2021a). On Fire, Under Fire: Public Reactions to the Destruction of the Brazilian National Museum. En J. Wojdon, & D. Wiśniewska (Org.), *Public in Public History* (pp. 71-88). Routledge.

Santhiago, R. (2021b). Levantando a quarta parede: História oral e entrevistas públicas. *Estudos Ibero-Americanos*, *47*(2). https://doi.org/10.15448/1980-864X.2021.2.37272

Scott, A. S. V. (2009). As teias que a família tece: uma reflexão sobre o percurso da história da família no Brasil. *História. Questões e Debates*, *51*(2), 13-29. http://dx.doi.org/10.5380/his.v51i0.19983

Sérgio Ricardo Memoria Viva. (2020, diciembre 1). *Sérgio Ricardo Memória Viva*. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=H9Hb8xerCms

Sérgio Ricardo Memória Viva. (s.f.). *Expressões*. Sérgio Ricardo Memória Viva. https://sergioricardo.com/expressoes

Sérgio Ricardo Memória Viva. (s.f.). https://sergioricardo.com/

Simon, P. (2017). Vite filmate: Un progetto per l'esplorazione degli archivi audiovisi di famiglia. En P. B. Farnetti, L. Bertucelli, & A. Botti (Orgs.), *Public History: Discussioni e Pratiche* (pp. 289-302). Mimesis Edizioni.

The Pasts Collective: Conrad, M., Ercikan, K., Friesen, G., Létourneau, J., Muise, D. A., Northrup, D., & Seixas, P. (2013). *Canadian and their Pasts*. University of Toronto Press.

TV Brasil. (2020, diciembre 18). *Obras do artista Sérgio Ricardo ganharam acervo digital*. [Video] YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=FyjF_oLzAgk

Una aproximación a las formaciones nacionales de alteridad: representación de «lo indio» en los museos históricos de México, Chile y Argentina

Ivette Quezada Vásquez

Introducción

Este artículo tiene por objetivo reflexionar en torno a las formaciones nacionales de alteridad en el museo, en cuanto espacio representacional de una memoria oficial. En específico, nos interesa profundizar en las narrativas de «lo indio» a partir de algunos elementos de las colecciones de los museos históricos nacionales de México, Chile y Argentina. Entendemos la creación de estos espacios al alero de la construcción de «lo nacional» durante el siglo XIX, cuya proyección en el tiempo ha sostenido el relato de la historia patria. Así, a través de objetos específicos de sus colecciones, problematizaremos en torno al museo como un lugar de memoria fundante (Assmann, 1995); es decir, como articulador de narrativas que seleccionan, jerarquizan y adjetivan el pasado a fin de dotar de sentido a la nación imaginada (Anderson, 2006).

El museo como artefacto cultural ha sido parte de las políticas de memoria e identidad del Estado nación, desde ahí se han desplegado textos, objetos e imágenes que nos remiten a representaciones de las alteridades y nos hablan del lugar que ocupan más allá de sus paredes. Es que la significación simbólica del museo transciende los límites de su arquitectura y

se sitúa en el campo de la producción de lo social, el despliegue del poder y como un espacio donde es posible disputar la memoria y tensionar las identidades. Utilizamos, por tanto, «lo indio» como categoría problemática en el continente, castigadora y, a la vez, reivindicada como potencia crítica al colonialismo (cf. Bonfil Batalla, 1972; Rojas Mix, 1997; Rivera Cusicanqui, 2010). De esta forma, buscamos aproximarnos a cómo los museos históricos nacionales sedimentan la memoria de la nación, donde «lo indio» cumple un rol gravitante, desde su presencia, hibridez y ausencia. Además, reflexionaremos en torno a cómo los objetos patrimonializados y exhibidos en el museo generan representaciones de la identidad, construyendo estereotipos e imágenes del otro.

Nuestra hipótesis, por tanto, comprende a los museos como lugares de configuración de «lo nacional» a partir de operaciones de exclusión e inclusión y desde lo que la antropóloga Claudia Briones denomina procesos de racialización a partir de principios de marcación social de alteridad (Briones, 2002). Por tanto, situar la cuestión del museo y las políticas del patrimonio cultural como parte de estos procesos sociohistóricos de alterización, permiten abrir diálogos con los conflictos del presente y contribuir con ello a políticas de reconocimiento, restitución reparación y redistribución a partir del desarrollo de museografías críticas u otras acciones de mediación, gestión y reapropiación en torno a estos espacios de la memoria fundante.

Lo anterior, los realizaremos por medio del análisis de un corpus que nos permitirá reflexionar sobre diferentes elementos vinculados a nuestro problema. En primer lugar, tenemos la pintura *Alegoría de las autoridades españolas e indígenas*, de Patricio Suárez de Peredo, perteneciente al Museo Nacional de Historia de México Castillo de Chapultepec. La pintura, de 1809, da cuenta del reconocimiento mutuo de jerarquías internas y de los símbolos de hibridez que reconocen la condición misma de México. En segundo lugar, reflexionaremos sobre la aparición de lo indígena como procedimiento estético, como cuerpos vacíos o salvajes, a partir de tres objetos museales: la obra *La Fundación de Santiago*, de Pedro Lira, del año 1888; la pintura del primer escudo nacional, de la etapa conocida como *Patria Vieja* en Chile; y un poncho mapuche de la colección textil del Museo Nacional de Argentina que perteneció al general independentista José de San Martín.

Por último, y como parte de una visión crítica, revisaremos el trabajo de la artista Paula Baeza Pailamilla, denominado *Mi cuerpo es un museo*, de 2019. Ella lleva a cabo una *performance* que representa la operación de exhibición descorporizada de «lo indio» en el museo, dando cuenta del agotamiento de este repertorio y, con ello, busca tensionar la historia oficial y abrir cauces al reconocimiento subjetivo de identidades yuxtapuestas. En este último apartado, por tanto, nos interesa problematizar la cuestión del museo inserto en el actual contexto de alteración de orden de dominio del régimen de visibilidad del patrimonio cultural a través de la intervención de monumentos y de espacios como museos históricos y etnográficos en países atravesados por las continuidades coloniales (Rivera Cusicanqui, 2010). Hay en este tipo de acciones, desde las practicas artísticas y ciudadanas, una tremenda potencia crítica y creativa en torno a las formas de relacionarnos con el pasado y los desafíos que ello conlleva para imaginar los museos en nuestra contemporaneidad.

Pero, antes que todo, y como una cuestión transversal, nos parece necesario situar la discusión y desarrollar teórica y contextualmente las problemáticas que aquí planteamos a partir de la relación entre museo, memoria, imagen, nación y «lo indio» desde la óptica de la alteridad e identificación. En ese sentido, es ineludible situar la cuestión del museo en América Latina en estrecha relación con el proceso de consolidación del Estado nación, que se inscribe en una política de subjetivación construida durante los últimos 500 años (cf. Dussel, 1994; Taylor, 2020). En donde, además, esa voluntad estatal de fijar el relato histórico en lo público coindice con la conquista militar del territorio mapuche en la Araucanía y Patagonia a fines del siglo XIX en el caso de Chile y Argentina, y con la reconstrucción del México posrevolucionario de las primeras décadas del siglo XX. Hablamos, entonces, de una consolidación estatal que se expresa en una dimensión territorial que necesita articular los sentidos comunes de la nación en clave cultural.

Museo, nación, memoria e imagen

La creación de museos en el siglo XIX y principios del XX en América Latina fue parte de la construcción de los Estado nación y su consoli-

dación. Las elites locales buscaron articular una narrativa para dotar de cuerpo propio a las nuevas naciones. Así, tal como la bandera, el escudo o el himno nacional, el museo fue uno más de los medios técnicos de los cuales echaron mano para la representación de la comunidad imaginada (Anderson, 2006). La construcción de la nación fue dirigida por una élite modernizadora que asumió el proyecto con entusiasmo. El historiador chileno Julio Pinto señala que la sociedad latinoamericana inició su «experiencia de modernidad» desde 1780, pero fue el Estado liberal del siglo XIX el que consolidó este proceso a través de diversos medios:

> El imperio de la ley, de los símbolos nacionales y de la cultura escrita difundida desde las escuelas (junto con ferrocarriles y la inmigración europea, tal vez la principal obsesión de los liberales decimonónicos), procuró ganar para el ideario de la modernidad [...] las elites positivistas de la segunda mitad del siglo XIX lograron cubrir distancias enormes en el camino hacia el sueño borbónico (e ilustrado) de poner a los individuos directamente bajo la férula del Estado. (Pinto, 2012, p. 103)

En esa línea, Bernardo Subercaseaux plantea que a partir de 1880 el proceso de modernización creció aceleradamente, vinculado a la expansión mundial del mercado capitalista, generando transformaciones económicas, sociales y políticas, al ser parte de un proyecto global de progreso, que respondería a tres supuestos básicos: el supuesto teleológico, que se inscribe en un curso indefinido de progreso; el supuesto de la racionalidad científico técnica, como convicción en la ciencia; la convicción de que el orden capitalista representa una organización superior a todas las precedentes (Subercaseaux, 1997). Estos supuestos fundamentaron y movilizaron la búsqueda por parte de la clase dirigente de la hegemonía de su ética, su religión y manifestaciones culturales. Se despliega el poder y orden institucional y a nivel simbólico (Stuven, 2000).

En ese marco se conformaron los museos históricos nacionales y sus diversas denominaciones en América Latina. En Chile se creó por decreto el año 1911, aunque su proceso de constitución se remonta a los primeros años de la organización del país como república. Hitos claves en su conformación son la Exposición del Coloniaje, inaugurada en 1873, y

el Museo Histórico Indígena del Santa Lucia, de 1874. Ambas iniciativas, promovidas por el político y planificador urbano Benjamín Vicuña Mackenna (cf. Faba, 2016). Posteriormente, durante la dictadura cívico militar de Pinochet, se habilitan las dependencias del edificio de la Real Audiencia, frente a la Plaza de Armas de la ciudad de Santiago, para ser ocupadas por el museo desde 1982. Por otro lado, el Museo Histórico Nacional de Argentina se fundó en 1889, ocupando un ex palacio residencial de estilo italiano. Está ubicado en las barrancas del Parque Lezama, donde supuestamente Pedro de Mendoza fundó, en 1536, Buenos Aires, lo que lo hace un espacio simbólico de construcción identitaria nacional (cf. Bohoslavsky, 2010). Por último, el Museo Nacional Histórico de México se fundó en 1939, y dispuso como sede el histórico Castillo de Chapultepec en ciudad de México, construido a fines del siglo XVIII y ocupado como residencia presidencial tras la denominada restauración de la república. Aunque, la trayectoria de su conformación se inicia a partir de 1825 cuando el primer presidente de México, Guadalupe Victoria, ordenó la formación del museo nacional (cf. Morales, 2007).

De esta manera, la nación como artefacto cultural debió expandir sus posibilidades más allá del mero aparato administrativo y desplegarse a través de distintas formas de imaginación y prácticas pedagógicas, como la novela, el periódico, las imágenes o la escuela. Así, la nación levantó un determinado orden de lo visible. Ahí, aparece el museo como el lugar ideal en donde reunir esos objetos con el fin de educar/disciplinar la mirada. Es que decodificamos imágenes a partir de formas de ver que responden a nuestra cultura y sistema de creencias (Berger, 2016). De esta manera, los museos históricos nacionales en América Latina han articulado una manera de mirar el pasado a través de una operación patrimonial que reconoce en esos espacios un valor intrínseco, en tanto repositorio de una historia nacional que ha permanecido, mayoritariamente, inamovible en el museo desde sus inicios.

Particularmente, hablamos de lo que el museólogo Luis Morales, denomina una escenificación e institucionalización de la historia:

> Esto significa que el lugar del museo opera un modo diferente de comunicar la escritura de la historia no sólo porque la institucionaliza, sino también porque la hace pasar ineludiblemente por las

> operaciones museográficas que otorgan vida renovada a «lo ya acontecido». A diferencia de la historiografía, el museo histórico se convierte en discurso dispuesto/cosa expuesta. (Morales, 2009, p. 44)

¿Qué entendemos por esa escenificación de la historia? La disposición de un orden de lo visible subordinado a diversas normatividades de la mirada que, para el caso de la nación y su despliegue en el museo histórico, han sido articuladas a partir de una narrativa centralista, masculina y oligárquica, así lo reflexiona la filósofa feminista Alejandra Castillo a la hora de referirse al Estado nación como la República Masculina (Castillo, 2021). Esto, como ya lo hemos mencionado, es parte de un proceso de subjetivación de más de 500 años, en donde el cuerpo de la nación, legataria de la memoria del Estado colonial, ha excluido históricamente a otros cuerpos: el cuerpo indio, de las mujeres, los afros, las disidencias y niñeces. Esta exclusión da cuenta de los usos del pasado en su dimensión política y cómo esta se traduce en un ejercicio del poder específico que se inviste de esa narrativa en el presente. La traducción material de esa narrativa se articula en uno de los engranajes que sostiene el proyecto civilizatorio moderno que, entre otras muchas cuestiones, da cuenta de procesos sociohistóricos de alterización, de marcación social y racialización.

Allí, el museo ha tenido un rol gravitante, en cuanto espacio de escenificación de la historia oficial, que se hace del pasado a través de operaciones de archivo y puestas en escena de un relato lineal y univoco, y, para ello, las imágenes han sido vitales. Como sabemos, las imágenes son parte de la organización de nuestra experiencia diaria y la política, se encuentran en todas partes y tienen un papel siempre mediado por el poder, pues sabemos el rol que estas tienen en la «organización de nuestra vida cotidiana, en la configuración del espacio público, los modos en que ellas circulan, la economía de lo visible que opera a su disposición» (Soto, 2022, p. 11).

El museo produce imágenes que exceden sus límites y se hacen parte del orden de lo visible del patrimonio cultural de los países. Justamente, ese orden ha sido puesto en tela de juicio, tensionado las miradas de este en el presente. Probablemente, sea prueba de ello la interpelación a la historia oficial suscitada en el espacio público durante estos últimos años en diferentes partes del mundo, y cuya potencia movilizadora es posible interpretar desde una dimensión antirracista, descolonizadora y antipatriarcal

(Traverso, 2020; Galindo, 2020; Di Cesare, 2020/2021). Sin duda, esta disputa pública por el régimen de lo visible es parte de diferentes trayectorias activistas y conflictos históricos que ya han venido alertando a la institucionalidad de las políticas de la memoria y, por supuesto, al rol de los museos. Se trata, por tanto, de una disputa por el régimen de lo visible que, como nunca en nuestra contemporaneidad, pone en forma múltiples fuerzas imaginantes ante la quietud de monumentos y museos (Soto, 2022).

A partir de lo anterior, podemos decir que los museos históricos no son solo espacios depositarios de una memoria fundante, sino también depositarios, productores y trasmisores de un cuerpo de imágenes y textualidades que constituyen una memoria cultural (Assmann, 1995). Esta, a través de acciones de inclusión, asimilación, desposesión y exclusión elabora un «nosotros» y un «otro», gestándose como un campo en disputa, un lugar para la diferenciación y reconocimiento abierto,

> la memoria colectiva dominante será, de nuevo, un mito, pero ya no en el sentido de una falsificación, sino de una reconstrucción de hechos históricos llevada a cabo desde el prisma de la propia identidad. Lo que se admite, en definitiva, es que el recuerdo no dispone de *factum* alguno, sino tan solo de interpretaciones de los *facta*. Sobre ellas se construye el «nosotros» y, por tanto, el «los otros», pues toda inclusión, es decir, toda identificación, presupone una exclusión: la alteridad general de todos los «nosotros» particulares que no somos nosotros mismos; una generalidad a la que no pertenecemos, respecto de la cual somos una alteridad particularísima: elegida, «como es cultural» —a pesar de que, una y otra vez, se pretenda natural, esto es, étnica, nacional, con lo que el otro queda inmediatamente definido como el extranjero y la identidad, por su parte, como frontera que se prefiere mantener clausurada—. (Navarrete, 2017, p. 405)

Particularmente, Assmann comprende a la memoria colectiva, no como el recuerdo que un grupo tiene de sí, sino como parte de un proceso comunicativo. El museo, como otros medios técnicos, es la institucionalización de ese proceso bajo la figura de memoria cultural como «mnemotécnica», que da lugar a una historia fundada no en hechos, sino en recuerdos, en

un mito que se sustenta en su potencia como artefacto normalizador y pedagógico (Navarrete, 2017).

Así, los museos históricos, antropológicos, etnográficos, entre otros, construidos al alero de las nuevas naciones, se conformaron a partir diversos objetos, entre ellos, muchos de pertenencia indígena precolonial o de representación de «lo indio» elaborados en el siglo XIX. Los primeros debieron ser expropiados a sus comunidades y sacados de contexto, lo que en palabras de Silvia Rivera Cusicanqui responde a procesos estatales de secularización:

> Este proceso implica por un lado la expropiación física del bien, que se saca del contexto donde cumple un rol orgánico en la vida ritual de la comunidad, para ser tasado, inventariado y archivado en el sótano del Museo Nacional. En resumen, de la Iglesia al Estado: el viejo proyecto republicano de la secularización. (Rivera Cusicanqui, 2010:46)

Por otro lado, tal como nos recuerda el antropólogo Andrés Menard, no solo fueron documentos y objetos indígenas preocupación de los museos, sino también sus cuerpos, haciendo referencia al conocido Museo de la Plata en Argentina, el que tuvo como parte de sus colecciones fundadoras a restos humanos de quienes fueron tomados prisiones y asesinados en la denominada «Campaña del Desierto», en el marco de ocupación argentina del territorio mapuche a fines del siglo XIX. De esta manera, lo mapuche, por ejemplo, se ha se inscrito en el museo, a modo de reducto, «como mero resto de una cultura indígena, que persiste y se administra en los márgenes políticos e históricos de esta misma soberanía nacional» (Menard, 2011, p. 316).

Luis Morales, dedicado a los estudios museológicos en México, hace referencia a Guillermo Bonfil Batalla, quien ya a fines de la década de 1970 daba cuenta de la función meta narrativa del museo como forjador de una identidad colectiva, en donde la invención de «lo indio» formó parte de las operaciones museográficas desarrolladas desde fines del siglo XIX. Esto como parte de la rotura entre el México imaginario/europeo y el México profundo/indígena (Morales, 2007). Esa rotura visibiliza también un binomio, que fue, a la vez, mezcla e hibridez en los mitos de origen

de las naciones americanas, cuyo desenvolvimiento fue particular para cada una de ellas. Entonces, ¿qué representa «lo indio» en el museo? Y, todavía más, ¿cómo se configura su alteridad e identificación en el marco de «lo nacional»? No hay respuesta unívoca, lo que aquí intentamos es problematizar esa categoría colonial que se reproduce y rearticula en las repúblicas para dar sentido a los nacionalismos del siglo XIX y XX a partir del museo como artefacto cultural fundante de los Estados nacionales.

«Lo indio» como alteridad e identificación

Creemos importante insistir en situar a la memoria cultural en el marco del problema de la alteridad y la identificación. A modo de trayectoria del problema, hacemos referencia a Miguel Rojas Mix, que reflexionó sobre la cuestión de la identidad latinoamericana, situándola como tópico que cobra relevancia a partir del siglo XIX, el siglo de las nuevas naciones. Rojas Mix analiza la cuestión de la identidad desde una dimensión del ser en el tiempo y en el espacio, y operativiza esta definición desde una lógica estructurante de la identidad, a nivel social y desde la configuración de una imagen del otro que lo determina. Esto, en un marco donde las proyecciones del cuerpo social se entienden, en la lógica del Estado nación, a partir del esquema binario civilización/barbarie, promovido por las elites locales, seguidoras acérrimas de las doctrinas francesas y occidentales que sustentaban esa concepción. Lo que se buscaba, en el fondo, con este esquema era transferir la imagen negativa al pueblo. Aparecen ahí los discursos de la colonización que buscaron convertir a los pueblos originarios en extraños o extranjeros. Opera la categoría de indio como una imagen impuesta, «los indios como un producto del régimen colonial y del sistema de explotación» (Rojas Mix, 1997, p. 35).

Sin duda, reconocemos la categoría de «lo indio» como una elaboración del régimen colonial (Bonfil Batalla, 1974). Así, también sabemos que ocupó un lugar específico en los momentos «originarios» de la nación para luego ser objeto de políticas de borramiento en el territorio. Es que son innegables las exclusiones históricas que se habitan hasta el presente, y sabemos que la memoria nacional ha aportado una base insoslayable para ello. Pero, tal como lo hemos mencionado, la configuración de identidad de

la memoria cultural es un entramado más complejo que nos invita a sumergirnos en las imágenes, reconociendo sus contradicciones. Si toda identificación presupone una exclusión, como ya lo hemos mencionado, también es posible elaborar contra narrativas que nos permitan denunciar esas exclusiones y levantar otras lecturas posibles de esas mismas imágenes bajo otros códigos de decodificación. Ya no mirando al museo como un espejo.

En ese sentido, entendemos «lo indio» a partir de las ideas de Silvia Rivera Cusicanqui, quien aborda esta confrontación de estereotipos y etiquetas como parte de un proceso forjador de identidades:

> Lo «indio» o lo «cholo» en Bolivia no solo lo son «en sí» ni «para sí» mismos, sino, ante todo, «para otros»; o sea, son identidades resultantes de una permanente confrontación de imágenes y autoimágenes; de estereotipos y contraestereotipos. Es decir, que la identidad de uno no se mira en el otro como en un espejo, sino que tiene que romper o atravesar este espejo para reencontrar un sentido afirmativo a lo que en principio no es sino un insulto o prejuicio racista y etnocéntrico. (Silvia Rivera Cusicanqui, 2010, pp. 66-67)

Lo «indio», de este modo, surge como una marcación/identidad que nace como producto de confrontaciones permanentes e inacabadas. La autora aborda lo «indio» desde la lógica de procesos de identificación, así como lo plantea Stuart Hall (Hall, 2003). Cuestiones que también desarrolla lucidamente Eduardo Rastrepo a la hora de comprender el problema de la identidad en unidades culturales como Latinoamérica, cruzadas por las continuidades coloniales.

De esta manera, las identidades son, en parte, producidas en ámbitos históricos e institucionales específicos, como el museo. Así, podemos afirmar que las representaciones de «lo indio» presentes en la memoria de la nación han configurado un espacio de construcción de alteridad en «el juego de modalidades específicas de poder y, por ello, son más un producto de la marcación de la diferencia y la exclusión que signo de una unidad idéntica y naturalmente constituida» (Rastrepo, 2014, p. 100). Esto último será de vital importancia a la hora de mirar los objetos del museo y al analizar nuestro *corpus*, pues como ya lo hemos señalado, el museo no es espejo, sino un espacio donde podemos confrontar imágenes.

En este punto es importante mencionar las ideas de Claudia Briones en torno a la aboriginalidad a partir de procesos de mestizaje y blanqueamiento. Ella plantea que la nación y lo indio se coconstruyen mutuamente en cada época. Esto ocurre de manera específica a través de estéticas y lógicas de cada país, con base en sus formas de construcción de nación, las que a su vez responden a las trayectorias coloniales previas, particulares y diferenciadas (Briones, 2004). En ese sentido, el nosotros nacional se configura dentro de un proceso de racialización, cuya lógica ya no responde a estrategias de hibridación del siglo XVIII, sino de homogenización cultural, en donde lo indígena queda excluido de lo nacional (Briones, 2004).

Reconocimiento mutuo como hibridez

Figura 1. Alegoría de las autoridades españolas e indígenas

Nota. Pintura de Patricio Suárez de Peredo. Fecha aproximada de producción, 1809. Parte de la colección del Museo Nacional Histórico de México. Tomado de *Alegoría de las autoridades españolas e indígenas*, de Patricio Suárez de Peredo, 1809, Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec (https://mnh.inah.gob.mx/).

La pintura de la Figura 1 es reconocida como parte de la tradición novohispana de retratos fernandinos, los que fueron frecuentes durante el conflicto de la guerra de la independencia a partir de 1808 en México. Además de dar cuenta del contexto político, social y cultural, esta pintura refleja las políticas borbónicas de la imagen. Ambas cuestiones han sido estudiadas en México en relación con el rol de los retratos en la conformación de la nación (cf. Rodríguez, 2006).

El retrato como un género pictórico, a partir del siglo XVIII busca reproducir una imagen objetiva y material del individuo mexicano, el héroe, el ciudadano y la autoridad. Esto, en el marco de una producción artística que se ve transformada por las consecuencias políticas y económicas de las reformas borbónicas. Para algunos investigadores, esto dotará de un desarrollo artístico al servicio del imperio. Y es que claramente la pintura que presentamos reconoce a autoridades españolas e indias, a fin de advertir el *estatus quo* que peligraba ante los conflictos que se desarrollaron en su contexto producción. Es que *La Alegoría a las Autoridades Españolas e Indígenas* fue pintada solo un año después de la invasión de Francia a España, a partir de lo cual México reclamaría soberanía dentro de un proceso que finalmente llevaría a España a reconocer su independencia en 1836.

Ahora, sobre la pintura en sí hay algunos elementos que nos gustaría mencionar. En primer lugar, existe un plano horizontal en la representación de las autoridades españolas e indígenas; en ambas autoridades se reconocen jerarquías internas, con la representación de hombres al servicio de los españoles e indios desnudos al servicio de las autoridades indígenas. Además, aparece la figura del Fernando VII, como autoridad fantasmal, que completa una especie de trinidad de representaciones masculinas, cuestión que parece de toda lógica al momento político en el que se vivía, donde era necesario dar presencia a la autoridad real. Aunque, finalmente, esta trinidad humana se ve del toda superada por la imagen de la Virgen de Guadalupe, quien corona la pintura. Todos estos elementos, sumados a los dos escudos, configuran a nuestra mirada una de las tantas escenificaciones de lo que podríamos considerar el «cuerpo racial» mexicano.

Para adentrarnos a esa idea, profundizaremos en la figura de la Virgen de Guadalupe como intermediaria. Para la investigadora de los

estudios de la *performance* Diana Taylor, el contacto entre los mexicas y españoles puede ser condensado a través de dos imágenes, la Malinche y la Virgen Morena de Guadalupe. Ambas han sido llamadas «madres de la nación mestiza».

Podríamos quedarnos con esa idea que alimentó al museo y a la narrativa de la nación, pero no hay que dar por hecho que la Virgen de Guadalupe, en la pintura, se sitúa en el campo del discurso del mestizaje. De ahí su correspondencia como objeto al museo histórico nacional de México y como memoria cultural de la nación. Pero creemos interesante insistir en su rol de intermediaria, que no busca la asimilación, sino que se presenta un como espacio de conjunción de significados contradictorios desde donde leer la diferencia. Siguiendo las ideas de Taylor, la presencia de la Virgen de Guadalupe en esa pintura da cuenta de la hibridación que no buscó necesariamente homogenizar, hay ahí una latencia del silgo XVIII que se proyecta en las salas del museo hasta el presente,

> esta doble figura, en todo caso, es posicionada como un enlace (la Intermediaria) entre lo viejo y lo nuevo, el pasado, el presente y el futuro, lo europeo y lo indígena, lo local y lo hemisférico, el repertorio y el archivo. Su cuerpo permite a lo nuevo venir al mundo, ser la nueva raza, el nuevo sistema de creencias, el nuevo sentido de identidad nacional o étnica. (Taylor, 2017, p. 158)

En ese sentido, planteamos el reconocimiento desde la hibridez, tomando en parte las ideas planteadas por Néstor García Canclini (2001) a fin de distanciarnos de categorías como la de mestizaje, en cuanto crisol de blanqueamiento. Lo híbrido, en este caso, nos parece de mayor sentido para dar cuenta de la mezcla entre lo indígena y la iconografía española, no como fusión.

Por último, el gesto de los cuerpos vestidos como iguales, a nuestro gusto, da cuenta de la complejidad de la sociedad del mundo indígena previa a la llegada de los españoles y que ha sobrevivido hasta el presente. No hay en «lo indio» un «querer parecer ser otro», sino un autoreconocimiento de sus jerarquías a nivel social, cuestión que ya ejercían desde hace años las sociedades mesoamericanas, a través de repertorios como

las indumentarias y las construcciones estéticas de sí mismos. De esta manera, la operación de alteridad aquí evidencia dos elementos constitutivos de esa identidad representada por La Virgen de Guadalupe, a modo de un encuentro complejo, contradictorio, pero también entre iguales en una sociedad jerarquizada.

Cuerpos desnudos y ausentes

El museo es un espacio depositario de objetos y cuerpos, de cuerpos que son objetos y objetos que son cuerpos. Es que el cuerpo humano ha sido parte constitutiva de las colecciones de los museos, así como de exposiciones y ferias mundiales que exhibieron vidas, a modo de zoológicos humanos durante el siglo XIX. Gran parte de esos cuerpos correspondían a personas procedentes de pueblos racializados, entre esos, los pueblos indígenas de América. Precisamente, su presencia en los museos se ha naturalizado en el nombre de la ciencia y el conocimiento. Y de no existir cuerpos, el museo se ha dotado de representaciones como dioramas o maniquíes a escala para tenerlos en sus vitrinas. Una obsesión por hacer presente el cuerpo del otro como espectáculo,

> así ocurrió en la exhibición y mediación de cuerpos humanos vivos o muertos, manipulados, fragmentados y fetichizados en muestras y exposiciones, como los indígenas fueguinos exhibidos en zoológicos humanos. Cosas y cuerpos se vuelven, así, indistintos en la economía exhibitiva del museo. (Fernández, 2007, p. 56)

Las vidas colonizadas, no solo usadas como cuerpos explotables, sino además como cuerpos exhibibles; un uso que envuelve toda una economía política de la colonización, donde las vidas indias son completamente convertidas en mercancías, valorizadas como fuerza de trabajo y como patrimonio museal, en cualquier caso, como cosas, es decir, deshumanizadas para plusvalor como trabajadores racializados, y en el museo a penas fetiches étnicos.

Cuerpos desnudos

En el Museo Histórico Nacional de Santiago de Chile el cuerpo del indio está representado en objetos pictóricos. En específico, los que llaman nuestra atención guardan relación con dos icónicas pinturas. Se trata de *La Fundación de Santiago*, de Pedro Lira (Figura 2), conocida también como *Pedro de Valdivia elige desde las alturas del Huelén el llano en que ha de edificar la ciudad de Santiago* (de la Maza, 2013). Esta pintura fue creada para el Pabellón de Chile en la «Exposición Universal de París» de 1889. Fue comprada por el Gobierno e integrada a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes y, luego, en 1932, se traspasó al Museo Histórico Nacional, donde se exhibe como parte de su exposición permanente, ocupando un espacio de amplia notoriedad de su actual edificio. Por otro lado, ha sido ampliamente difundida a partir de su reproducción como parte del desaparecido billete de quinientos pesos que circuló a partir de 1977, durante los primeros años de la dictadura militar. De esta manera, se ha configurado como parte del imaginario de la conquista, cobrando en el discurso oficial gran relevancia como símbolo de la identidad nacional en tanto representación fundacional del «Chile civilizado» (De la Maza, 2013).

Figura 2. La Fundación de Santiago
Nota. Parte de la exhibición permanente del Museo Histórico Nacional de Chile. Tomado de *La Fundación de Santiago*, de Pedro Lira, 1888, Museo Histórico Nacional de Chile (https://www.mhn.gob.cl/).

En específico, esta pintura, de amplias proporciones (500 x 250 cm), retrata el momento de la fundación de Santiago, el 12 de febrero de 1541. La escena da cuenta de un grupo de españoles comandados por Valdivia, colonizador de Chile. Esta se desarrolla en la cima del cerro Welen, renombrado como cerro Santa Lucia por los españoles, y, desde allí, se vislumbra el valle del río Mapocho, que sería bautizado en honor a San Santiago, conocido como «Santiago Mataindios».

La presencia indígena en la pintura es menor, quienes se encuentran provistos de pocas ropas y en un rol servil. Este ha sido el tópico que ha predominado en la narrativa visual e histórica positivista del indio en Chile. El indio vasallo, el indio guerrero o el indio castigado. El indio rústico. Así, también lo describe la historiadora del arte, Josefina de la Maza, haciendo referencia al cacique Huelen Huala presente en la pintura,

> ha optado por minimizar la presencia indígena, introduciendo a Huelen Huala como la única «voz india». A pesar de que en los recuentos históricos los caciques no reconocieron como válida y soberana la presencia española, en la interpretación de Lira Huelen Huala acepta el poder español mostrándole a Valdivia, cándidamente, sus tierras. Independiente de su gesto, el líder mapuche no parece ser un interlocutor válido para Valdivia. (De la Maza, 2013, p. 3)

Ese tipo de representación es similar a la de la pintura del escudo de la conocida *Patria vieja*, etapa acuñada por la historiografía positivista chilena para referirse a los primeros años del proceso independentista, entre 1810 y 1814. La historia de este escudo tiene varias versiones. Lo cierto es que trabajaremos con una pintura anónima de principios del siglo XX (Figura 3) que se exhibe en el museo, y que fue donada a este en 1921. Esta se habría pintado a partir de una interpretación de fuentes escritas y ha sido ampliamente difundida en textos escolares a lo largo del siglo XX.

Figura 3. Pintura anónima
Nota. Óleo sobre tela de autor anónimo (siglo XX). En la pintura reza en latín: «Después de las tinieblas, la luz», y en la parte inferior, otro lema, también en latín, que significa «O por consejo o por espada». Parte de la exhibición permanente en la Sala Idea de Libertad. Tomado de Museo Histórico Nacional (https://www.mhn.gob.cl/).

Esta pintura ha operado como un hecho direccionador de la narrativa museal, y, bajo esa operación de régimen visual, ha colaborado en la construcción de los imaginarios de la comunidad política en Chile al asociar este momento embrionario de la nación a la figura del indio sometido. Por supuesto, solo es eso, una asociación, que en ningún caso nos habla del mundo indígena y de sus diversas formas de resistencia y negociación con el poder colonial. Más bien, en ambas pinturas, son cuerpos puestos al servicio de una elaboración visual con fines integracionistas, uno como parte del reino de España, que enmarca el relato de la conquista, y el otro, la de naciente república independiente.

Cuerpos ausentes

En las anteriores obras pictóricas vemos cuerpos desnudos, desprovistos de humanidad, de territorio y de política. Hay, además, algo de *etnofagía*, cuestión que profundizaremos ahora para el caso del *makuñ* [manta] mapuche que perteneció al general San Martín y que se encuentra en el Museo Histórico Nacional de Argentina.

Figura 4. *Poncho mapuche del General San Martín*
Nota. Parte de la Colección textil del Museo Histórico Nacional de Argentina. Tomado de Museo Histórico Nacional de Argentina (https://museohistoriconacional.cultura.gob.ar/).

Aparece el makuñ como poncho, desterritorializado. Los únicos antecedentes encontrados en torno a este guardan relación con su condición de pieza de artesanía, pero nada se sabe de su contexto de producción y poco se ha profundizado en las relaciones políticas entre autoridades mapuche y la élite independentista, esto a propósito de que el makuñ correspondería a un regalo por parte de un cacique mapuche a San Martín.

Cabría preguntarse entonces, ¿hay un tópico entre las independencias americanas y lo indio? Sin duda lo hay, y el museo se ha encargado de escenificar aquello. Digamos que tanto el primer escudo nacional chileno y este poncho tienen vínculo directo con el proceso de independencia. Proceso en que la representación y el uso de «lo indio» puede leerse desde una operación *etnofágica*. Si bien es una categoría situada en el campo de la globalización y el multiculturalismo en la contemporaneidad, creemos que tiene sentido aplicarla como marco interpretativo, en este caso, y en conocimiento de la historia que vendría después como parte de la

consolidación de los Estados en América Latina. Sabemos que los momentos independentistas han sido de especial interés de los museos históricos nacionales como hito fundamental del mito de origen de la nación, tal como lo podemos ver en el decreto que creó el museo en Argentina,

> considera que el mantenimiento de las tradiciones de la Revolución de Mayo y de la guerra de la Independencia es de transcendental interés nacional, y que concurriendo a ese fin los monumentos y otros objetos que pertenecen a aquella época deben ser respetados y conservados. Siendo necesario, para obtener tales resultados, que los objetos mencionados se concentren, coloquen y guarden convenientemente en un museo nacional. (Decreto de creación del Museo de la Capital, 1889)

De esta manera, entendemos lo *etnofágico*, como una inclusión que despolitiza la diferencia, y que cobra mucho sentido en la construcción de los primeros años de la nación. El objetivo principal era conquistar la unidad y estabilidad. Esto antes del despliegue radical de la violencia estatal, a nombre de la patria, sobre los territorios y cuerpos indígenas, que se vio con fuerza a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Creemos, por tanto, que es posible situarla en ese contexto en cuestión a partir de las palabras de Héctor Díaz Polanco:

> La faceta inclusiva es la cara "magnánima, liberal, del imperio", en la que éste se presenta como "ciego a las diferencias" e imparcial. Busca lograr "la inclusión universal dejando de lado las diferencias inflexibles o inmanejables que, por lo tanto, podrían dar lugar a conflictos sociales. (Díaz Polanco, 2005, p. 4)

No es menor, entonces, que Argentina fuera centro del proyecto civilizador del siglo XIX desde donde se gestaron las bases políticas y científicas del racismo que se expresó tanto en las instituciones médicas y de justicia como en los proyectos de planificación urbana y en las nacientes instituciones culturales. De esta manera, desde Argentina, resonó en toda la región el proyecto civilizador de Sarmiento y Alberdi, al hacer eco y dialogando con sus pares de América Latina (cf. Miguel Rojas Mix, 1997).

En esa línea, la idea de lo impropio tiene un lugar central en el espacio del museo, pues pareciera que la desposesión fuera un principio constructivo para su edificación y puesta en escena. Esto ocurre, en palabras de Fernández, por «apropiación, a menudo violenta, de un capital simbólico fetiche, en el que busca reflejarse y proyectarse» (Fernández, 2016, p. 58). El poncho en el museo, desprovisto de lo indio, apropiado por un general de la república, pareciera ser a la vez metáfora de la historia de despojo que ocurrió fuera de ese espacio.

En este caso, es necesario situar al museo dentro de lo que el antropólogo Andrés Mernard denomina como «colonialismo republicano» desplegado por Chile y Argentina a fines del siglo XIX. Este debe ser «entendido como un acto de canibalización institucional de cuerpos físicos, ideas, bienes y territorios» (Menard, 201, p. 324). Este canibalismo institucional se hizo de lo indio como parte de procesos de asimilación y exclusión que buscó darle identidad a las naciones y confinó a lo indígena bajo la etiqueta de lo *precolombino*, a modo de un pasado lejano desprovisto de proyecto histórico y de presencia. Fuera de esa etiqueta, «lo indio» aparece como operación de blanquimiento e integracionismo.

Cuerpos en recuperación

Finalmente, recurrimos a otro tipo de memoria cultural, la *performance*, para hablar críticamente y como posibilidad de los cuerpos indios en el museo y otros espacios del régimen de visibilidad del patrimonio cultural en el presente. La *performance* es entendida como un campo en donde confluyen tres planos de acción: la imaginación, la crítica y el activismo (Conquergood, 2015), desde donde es plausible problematizar o activar su potencia transformadora, de lucha y de resistencia colectiva e individual. Asimismo, la *performance* permite analizar procesos sociales y productos culturales, momentos extracotidianos, rizomáticos y políticos. Como acción corporal que es plausible de abordar como una forma de actualización temporal del pasado, del guion, la memoria, la tradición o el archivo. Esto en un mundo que ha privilegiado el conocimiento del archivo, de los cuerpos petrificados, por sobre la memoria de los cuerpos en movimiento (Taylor, 2017).

Ante esto, nos parece interesante hacer referencia al trabajo de la artista mapuche Paula Baeza Paillamilla, quien en su *performance Mi cuerpo es un museo*, del año 2019, cuestiona los imaginarios y la representación histórica oficial, además de problematizar los cruces entre la memoria, el cuerpo y el territorio. En esta *performance*, la artista se viste de negro como los maniquíes que, usualmente, exhiben las joyas y ornamentos de los pueblos originarios (Figuras 5 y 6). En ese gesto se cuestiona el estatus de la representación de lo indígena para hacer visible su descorporalización y preguntarse por las historias silenciadas desde el reconocimiento de otras experiencias y temporalidades. Así, en esta *performance*, se hace referencia a la trayectoria que han tenido los cuerpos indígenas, como su exposición en zoológicos humanos y museos a modo de espectáculo, pero también la invisibilización del cuerpo indio al exhibir los ornamentos de manera descontextualizada de sus comunidades y territorios (Vargas Paillahueque, 2021). Cuestión que sabemos, fue parte de las consecuencias de deshumanización de los procesos de racialización y construcción nacional de alteridades.

En el registro audiovisual de esa acción, y como parte de una entrevista, Paula plantea cuestiones sustanciales que cruzan, desde mi punto de vista, los diferentes repertorios de protestas que hemos sido testigos y participantes en estos últimos años en torno a las representaciones oficiales del patrimonio cultural. Allí, la herida colonial se desborda para dar paso a gestos insurgentes, prácticas emancipadoras que, a través de los cuerpos y de la imagen, cuestionan las narrativas históricas oficiales:

> Nos estamos perdiendo una tremenda parte del relato de este territorio. Entonces, para mí, es súper importante pensar la historia a través del cuerpo. El cuerpo es una historia en sí misma, una huella de la colonialidad, de la evangelización, del mestizaje forzoso. Pero, también es una huella anticolonial. En el mismo cuerpo habitan muchos sucesos. (Baeza Pailamilla, 2019)

Es que esta operación de Paula Baeza Pailamilla rompe el espejo del museo, así como lo plantea Silvia Rivera Cusicanqui, a través del agotamiento y confrontación de su propia imagen, el museo ya no es más el espacio para verse reflejado, sino un lugar para confrontar imágenes. Y esa con-

frontación parte de entender su cuerpo como una huella de la historia, que carga consigo la herida colonial, pero también actúa como promotor de gestos y acciones anticoloniales. Así lo interpreta, también, el investigador y curador Cristian Vargas Paillahueque, quien se ha aproximado a la obra de Paula en clave descolonizadora:

> La descolonización conlleva, por un lado, la elaboración de un diagnóstico de la situación colonial y, en segundo lugar, la producción creativa que se realiza a partir de este proceso, que emerge como una potencia, y que apunta a descentrar el peso histórico y representativo que cargan los sectores colonizados, permitiendo de ese modo la emergencia de alternativas para liberarse de esa carga. (Vargas Paillahueque, 2021, p. 10)

A diferencia de los museos nacionales de arte, los museos de historia parecieran ser lugares protegidos del despliegue político y crítico del arte contemporáneo. Los museos históricos son más bien lugares estables e inquebrantables. Espacios en donde los cuerpos no logran aún reconocerse. Justamente, lo que hace esta performance, es poner en evidencia ese no reconocimiento sobre las formas de representación de «lo indio» desde el poder en el espacio museal. Pero, a la vez, desde ese mismo espacio, busca recuperar ese cuerpo, pues reconoce su existencia.

Figura 5. Mi cuerpo es un museo (1)
Nota. *Performance* de Paula Baeza Pailamilla, en la vitrina de un museo. Tomado de *Mi cuerpo es un museo*, de Paula Baeza, 2019, Onda media (https://ondamedia.cl/show/kutral).

Figura 6. Mi cuerpo es un museo (2)
Nota. *Performance* de Paula Baeza Pailamilla. En los pies del Winkul Welen (cerro Santa Lucia, nombre dado por los españoles) en la ciudad de Santiago. Tomado de *Mi cuerpo es un museo*, de Paula Baeza, 2019, Onda media (https://ondamedia.cl/show/kutral).

La recuperación del cuerpo a la que hace referencia la artista, al igual que las *desmonumentalizaciones*, da cuenta de la disputa por la imagen. Esto, como parte de las viejas batallas por los imaginarios culturales en América Latina (Gruzinski, 1994) y los diferentes repertorios de lucha anticolonial que nos hablan de tensiones por los relatos identitarios y las narrativas históricas sedimentadas en espacios públicos (Quezada y Alvarado, 2020).

Estas prácticas emancipatorias no necesariamente buscan tomarse la palabra, sino disputar los regímenes de visibilidad a partir de disposiciones corporales en el espacio, en una recombinación entre lo audible, decible y visible (Soto, 2020). De esta manera, las impugnaciones al patrimonio cultural de la nación, materializado en los monumentos o museos, buscan hacer visible y presente aquello que por años estuvo relegado de los espacios del poder en la ciudad y de los lugares de la memoria fundante. Asimismo, esta *performance*, en cuanto que intervención creadora disputa el terreno de lo sensible y abre paso a otros imaginarios (Soto, 2022).

¿Qué horizontes abre en los museos acciones como la de Paula? Estamos habitando un momento colmado de gestos y repertorios que hacen presente aquellos cuerpos y memorias negadas, sin duda estamos ante una emergencia que busca recuperar esos cuerpos del despojo colonial. Estas acciones tensionan también la presencia histórica que busca escenificar el museo en el ahora. Hay una disputa por la presencia a partir de los pasados en emergencia que le reclaman a la historia sus exclusiones. Justamente, esto sucede desde los movimientos contra identitarios, como

feministas, antirracistas, anticoloniales, de las disidencias sexuales y de los activismos posdictatoriales que reclaman memoria, verdad y justicia, ante los diversos horrores que se han gestado en el seno de los pueblos colonizados. Por tanto, acciones como *Mi cuerpo es un Museo,* nos dicen que es posible vivificar la memoria de «lo indio» más allá del valor intrínseco de sus colecciones, hasta la posibilidad de intervención, a partir de diferentes repertorios que activen, se apropien y reinterpreten el relato de los museos y produzcan nuevas imágenes.

Reflexiones finales

Los estudios de los museos, desde la perspectiva de las continuidades coloniales, nos permiten leer la articulación de sistemas de exclusión a través del uso de la memoria. A la vez, estos espacios nos ayudan a comprender la autopoiesis de las naciones modernas (Morales, 2007). De esta manera, constituyen una memoria fundante a través de la operación de exhibición que conforma una narrativa oficial de la nación. A partir de esa memoria se han articulado diferentes representaciones de «lo indio», de su corporalidad en tanto alteridad.

En este texto problematizamos esas representaciones a partir del *reconocimiento mutuo como hibridez* para el caso mexicano, *desnudos y ausentes* para los museos de Chile y Argentina, y en *recuperación* en relación con el despliegue de contra narrativas en torno al museo y las posibilidades que se abren para pensar estos espacios a partir de estas acciones en la contemporaneidad. Con ello, hemos propuesto aproximarnos a los museos históricos nacionales en cuanto espacios donde es posible identificar procesos de exclusión y construcción de alteridades. Por un lado, dentro de sus contextos de producción y, por otros, desde los objetos que custodia, en cuanto están dotados de una alteridad constitutiva, que los convirtió en necesarios para las composiciones de imágenes y narrativas de la comunidad imaginada, la nación.

En ese sentido, y en relación con las ideas de Claudia Briones sobre la construcción de alteridades nacionales, nos parece acertado considerar la especificidad para cada contexto. Es que el museo opera como una máquina del tiempo productora de esas alteridades en comunión con otros

elementos de la memoria cultural nacional que se despliegan en el imaginario social. De esta manera, a partir de las reflexiones aquí desarrolladas, vemos cómo la escenificación de la experiencia histórica debe abrirse a debates en torno al proyecto civilizador que sostienen sus narrativas e impulsar espacios para la resignificación de sus colecciones, pero también de sus edificios y los lugares donde se emplazan, a modo de una cartografía crítica que pueda impactar en relevar las memorias silenciadas de esos territorios y diluir las fronteras arquitectónicas del museo.

Asimismo, sabemos que desde hace décadas se han planteado estos debates en torno al museo para estimular espacios de diálogo bajo categorías como la de museo foro (Morales, 2007) Pero ¿se trata tan solo del problema de diálogo o inclusión?. o más bien debemos preguntarnos por el ¿cómo debe gestarse ese diálogo? Y, en ese sentido, nos parecen cruciales reflexiones como la de la historiadora Claudia Zapata ante el multiculturalismo y sus políticas de reconocimiento en el marco de concepciones decoloniales:

> Los subalternos de los estudios decoloniales parecen constituir un bloque continuo, portadores de saberes, cosmovisiones y epistemologías estables, sin contradicciones internas […]. No hay una escucha real, mucho menos un diálogo, sino una selección intencionada de sujetos y discursos, sin dar cuenta de procesos históricos. (Zapata, 2018, pp. 61-62)

Ese diálogo, por tanto, debe aspirar a un reconocimiento, no menor, de los procesos y proyectos de los sujetos subalternos para transformar a los museos de historia en espacios movilizadores, desde donde se pueda confrontar imágenes y romper la linealidad de la historia nacional.

Sabemos que la articulación de modelos críticos de rememoración en el museo es un tema que ha ocupado a muchas instituciones en el mundo este último tiempo, y que se ha traducido en diferentes medidas, como procesos de despatrimonialización a través de la restitución de cuerpos y el desarrollo de museografías participativas que buscan dar voz a poblaciones históricamente excluidas. Todo esto no puramente como un gesto altruista, sino como respuesta a una extensa y ardua demanda levanta por los pueblos indígenas en el marco de una agenda política y cultural mayor.

Es así, por ejemplo, como en 2022 en el Museo Field de Historia Natural de Chicago se montó la exposición «Native Truths: Our Voices, Our Stories», que parte reconociendo la responsabilidad del museo en la generación de un discurso de exclusión durante el siglo XIX y XX. La exposición toma diferentes piezas de la colección de museo para activarlas críticamente a partir de diferentes expresiones del arte indígena contemporáneo en Estados Unidos. Una muestra de cómo la conjugación entre repertorios y archivo pueden generar un espacio para confrontar imágenes y estimular una imaginación sensible que permite conocer la historia de una manera relacional y desde una producción visual indígena. Esta muestra, sin duda, tampoco es ajena de problemáticas, y sabemos, también, que se da en el seno de una institución del norte global. Pero, no deja ser una experiencia interesante sobre curadurías participativas y contextuales, que mezclan diferentes disciplinas y problematizan la trayectoria del propio museo, develando la apropiación indebida de objetos indígenas y las consecuencias de sus narrativas sobre esta población.

Esto último nos invita a pensar en las posibilidades de autorepresentación y el rol de los museos históricos en ese desafío; por tanto, abrir el diálogo significa dar espacio a otras epistemologías de ver y ser visto. Ahí, entonces, es necesario sumar al otro no como un invitado, sino como un protagonista que pueda ser parte de la toma de decisión de la institucionalidad cultural. Así, cuando hablamos de transformar los museos históricos nacionales, hablamos de transformar su relato, pero también de transformar la organización de lo común y, por supuesto, también las propias instituciones culturales, entre ellas el museo.

Referencias

Anderson, B. (2006). *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el Origen y la Difusión del Nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.

Assmann, J. (1995). Collective memory and cultural identity. *New German Critique*, (65), 125-133. https://doi.org/10.2307/488538

Baeza Pailamilla, P. (2019). *Mi cuerpo es un museo*. Onda media. https://ondamedia.cl/show/kutral

Berger J. (2016). *Modos de ver.* Editorial Gustavo Gili.

Bohoslavsky E. (2010*). Construcción estatal, orden oligárquico y respuestas sociales: Argentina y Chile, 1840-1930*. Prometeo Libros.

Bonfil G. (1972). El concepto de indio en América: una categoría de la situación colonial. *Anales de Antropología*, *9*, 105-124. https://doi.org/10.22201/iia.24486221e.1972.0.23077

Briones, C. (2002). Mestizaje y blanqueamiento como coordenadas de aboriginalidad y nación en Argentina. *RUNA, Archivo Para Las Ciencias Del Hombre*, *23*(1), 61-88. https://doi.org/10.34096/runa.v23i1.1299

Briones, C. (2004). Construcciones de aboriginalidad en Argentina. *Société suisse des Américanistes / Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft Bulletin*, *68*. pp. 73-90. https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/82659

Canclini, N. G. (2001). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Debolsillo.

Castillo, A. (2021). *La República Masculina y la Promesa Igualitaria*. Editorial Mimesis.

Colmenares, G. (1997). *Las convenciones contra la cultura: Ensayos sobre historiografía hispanoamericana del siglo XIX*. Tercer Mundo Editores.

De la Maza, J. (2013). De géneros y obras maestras: La Fundación de Santiago (1888) de Pedro Lira. *Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, (3). http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=117&vol=3

Díaz-Polanco, H. (2005). Etnofagia y multiculturalismo. *Revista Memoria*, (200). https://silo.tips/download/etnofagia-y-multiculturalismo-diaz-polanco-hector-publicado-en-revista-memoria-n

Di Cesare, D. (2021). *El tiempo de la revuelta* (Trad. J. González-Castelao). Siglo Veintiuno de España Editores. (Trabajo original publicado en 2020).

Dussel, E. (1994). *1492: el encubrimiento del otro : hacia el origen del mito de la modernidad*. Plural Editores.

Faba, P. (2016). Cultura visual y memoria en el Chile del siglo XIX. Redefiniendo el coloniaje a través de su exhibición. *Revista de Teoría del Arte*, (24), 13 - 33. https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/38460

Fernández, A. (2016). *Museo vacío. Acumulación primitiva, patrimonio cultural e identidades colectivas Argentina y Brasil 1880-1945*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Galindo, B. G. (2020). The mobilizations for Ayotzinapa: three images 45. *Cuadernos del CILHA*, *21*(2), 141-165. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1852-96152020000200141&script=sci_abstract&tlng=en

García, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo.

Gruzinski, S. (1994). *La Guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492 -2019)*. Fondo de Cultura Económica.

Hall, S. (2003). ¿Quién necesita 'identidad'? En S. Hall, & P. du Gay (Comps.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-39). Amorrortu.

Menard, A. (2011). Archivo y reducto. Sobre la inscripción de lo mapuche en Chile y Argentina. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, *6*(*3*), 315-339. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62322226004

Morales, L. (2007). Museológicas. Problemas y vertientes de investigación en México. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, *XXVII*(111), 31-66. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13711102

Morales, L. (2009). Límites narrativos de los museos de historia. *Alteridades*, *19*(37), 43-56. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-70172009000100004

Museo Histórico Nacional de Argentina. (s.f.). https://museohistoriconacional.cultura.gob.ar/

Navarrete, R (2017). Historia, memoria, éxodo. A propósito de Jan Assmann. *Bajo Palabra* (17), 397-412. https://doi.org/10.15366/bp2017.17.020

Pinto, J. (2002). De proyectos y desarraigos: La sociedad latinoamericana frente a la experiencia de la modernidad (1780-1914). *Revista Contribuciones Científicas y Tecnológicas*, Área Ciencias sociales 130.

Quezada Vásquez, I., & Alvarado Lincopi, C. (2020). Repertorios anticoloniales en Plaza Dignidad: desmonumentalización y resignificación del espacio urbano en la Revuelta. Santiago de Chile, 2019. *Aletheia*, *10*(20), e049. https://doi.org/10.24215/18533701e049

Rastrepo, E. et al. (2014). *Stuart Hall desde el sur: legados y apropiaciones*. CLACSO.

Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Violencias (re)encubiertas en Bolivia*. Editorial Champurria

Rivera Cusicanqui, S. et al. (2010). *Principio Potosí Reverso*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Rodríguez, I. (2006). *El retrato en México, 1781-1867: héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*. Universidad de Sevilla.

Rojas Mix, M. (1997). *Los cien nombres de América. Eso que descubrió Colón*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Soto, A. (2022). *La imaginación material*. Ediciones Metales Pesados.

Soto, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Ediciones Metales Pesados.

Suárez de Peredo. (1809). *Alegoría de las autoridades españolas e indígenas*. Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec, Ciudad de México. https://mnh.inah.gob.mx/

Subercaseaux, B. (1997). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Fin de siglo: La época de Balmaceda*. Editorial Universitaria.

Stuven, A. (2000). *La Seducción de un orden: Las elites y la construcción de Chile en las polémicas culturales y políticas*. Ediciones Universidad Católica

Taylor, D. (2017). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Taylor, D. (2020). ¡Presente! La política de la presencia. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Traverso, E. (2020, junio). *Derribar estatuas no borra la historia, nos hace verla con más claridad*. Nueva Sociedad. https://www.nuso.org/articulo/estatuas-historia-memoria/

Vargas Paillahueque, C. (2021). Nación, cuerpo y descolonización: notas sobre la obra de Paula Baeza Pailamilla. *Lecturas sobre las artes visuales recientes en Chile*. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

Zapata, C. (2018). El giro decolonial. Consideraciones críticas desde América Latina. *Pléyade*, (21), 49-71. https://dx.doi.org/10.4067/S0719-36962018000100049

Museos, pandemia y duelos colectivos

«Registro de pandemia» (Museo de la Ciudad, Rosario-Argentina). El pasado y presente con y desde otros

Alejandra Panozzo Zenere y María Paula Villani

Breve introducción

En el ámbito de los museos, la crisis sanitaria y el aislamiento social, preventivo y obligatorio que tuvo lugar tras la llegada del COVID-19, alteraron el hacer diario de este tipo de institución cultural. Al mismo tiempo, surgieron propuestas y ejercicios que trajeron aparejados múltiples guiones museográficos, los cuales habilitaron nuevas formas de trabajar y de vincularse con los públicos. En relación con dichos cambios, algunos museos locales promovieron, por ejemplo, *proyectos memorialísticos*, en los que se usa «la memoria como recurso político disponible para decir algo, y [que] por otro lado, conjugan ética y estética de manera creativa y territorializada» (da Silva Catela, 2021, p. 1).

La experiencia «Registro de Pandemia. Primeras voces», generada por el Museo Wladimir Mikielievich de la ciudad de Rosario (Santa Fe, Argentina), se presenta como un punto de partida para considerar la posibilidad de incluir, en las dinámicas institucionales, esta modalidad de proyecto. Esta propuesta buscaba reflexionar sobre la actualidad de ese momento histórico desde la particularidad de recuperar las experiencias y vivencias de la propia ciudadanía rosarina. «Registro de Pandemia» dio

lugar a la conformación de un archivo colectivo sonoro, textual y audiovisual[16] a partir de los relatos de la ciudadanía rosarina sobre sus rutinas durante la pandemia del COVID-19. Es así como todas las memorias y vivencias recuperadas de esta situación histórica se reunieron con el propósito de generar material e información para futuras generaciones, desde una modalidad de trabajo de base comunitaria que se delinea con y desde otros. Estamos en presencia de un camino que, aún en ciernes, deja entrever otras posibilidades para las funciones y las sensibilidades de estos establecimientos con vistas a reconfigurar el lugar que ocupan en la sociedad.

La lectura que proponemos aquí de esa experiencia adopta un enfoque transdisciplinar que recupera una perspectiva crítica. Apostamos, así, por la interrelación de distintas teorías que conectan acontecimientos, datos y pensamientos capaces de ofrecer una visión actualizada de lo museológico. En un primer momento, nos interesa articular perspectivas del campo de los museos con lecturas decoloniales que promueven una modalidad de trabajo de base comunitaria, la cual apuntala un paradigma orientado hacia *lo relacional*. Posteriormente, y a la luz de esas articulaciones, brindamos detalles sobre la sede museal rosarina que le da cobijo, así como la descripción de algunas de las acciones que dieron lugar a «Registro de Pandemia». De este modo, buscamos reflexionar sobre esta propuesta en relación con la idea de una *museografía abierta al diálogo* (Bonnin, 2018) en la cual el devenir *con* y *desde* otros tiene un rol central. Todo ello apunta a recuperar ciertas especificidades de los guiones museográficos que impulsan los debates sociales, éticos, culturales y políticos sustentados en las demandas de la ciudadanía, lo cual, a su vez, nos permiten acercarnos al concepto de museo vivo (Segato, 2021).

Los museos desde un entramado de acontecimientos, datos y pensamientos

En los últimos años, la imagen del museo que hemos heredado de la modernidad/colonialidad europea ha comenzado a resquebrajarse. Nuevos procesos externos e internos ponen en jaque la concepción que define a

[16] Se recuperaron textos escritos, audios y videos enviados por WhatsApp y correo electrónico.

esta institución cultural como un espacio dedicado a la adquisición, conservación, estudio y exposición de objetos, ya sea que se los destine a sostener el discurso hegemónico de los Estados nación en la construcción identitaria; a alimentar los relatos sustentados por expertos o profesionales que ponderan las colecciones desde una mirada disciplinar; o a producir recortes ajustados a los gustos e intereses de quienes los crearon. Se están sucediendo, por el contrario, distintas acciones que intentan romper con la idea de las sedes museales como espacios de memorias robadas (Mignolo en FundacionTyPA, 2021) o lugares que guardan belleza encarcelada (Segato, 2021), y ostentan cierta clausura del tiempo, siempre marcado por la inestabilidad de la vida y la muerte.

A nuestro entender, se demarca, a través de esas acciones, un plano teórico que ya no aborda a este tipo de entidad patrimonial desde análisis históricos, etnográficos o sociológicos, sino desde cierta apuesta por una recuperación transdisciplinar capaz de apelar a distintas teorías y trascenderlas, de una manera novedosa, al conectar acontecimientos, datos y pensamientos con el fin de revisar definiciones y normativas. Sumamos lo interesante que se vuelven estas lecturas cuando se articulan con la praxis, ya que permiten identificar ejercicios que, tal como señalan Américo Castilla, Walter Mignolo y Rita Segato (FundacionTyPA, 2021)[17], manifiestan vientos de cambio, aunque ello no esté exento de controversias.

Las acciones descritas por estos autores abarcan distintos aspectos. Para empezar, refieren a las que promovieron una modificación de contenido a partir de la restitución —a los territorios Estados de los que habían sido saqueados— de objetos que formaban parte de las colecciones de museos europeos, a pesar de que esas restituciones no se hicieran a los grupos robados. Una segunda distinción se detecta en relación con las propuestas de museos latinoamericanos que reivindican a algunas comunidades que no ingresaban a los relatos oficiales, o de las cuales se desmerecía su producción. Estos ejercicios acompañan una revalorización de sus piezas, así como de su identidad; sin embargo, vale aclarar que, en algunos casos, estos grupos o sus miembros no comparten, por ejemplo,

[17] Charla completa: Castilla, A., Mignolo, W., Segato, R. (2021, 15 de junio). Eurocentrismo, colonialidad y museos. En FundacionTyPA. (2021, junio 15). *Charla abierta Rita Segato y Walter Mignolo / Laboratorio TyPA 2021* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=59T_hON4v4U

las mismas ideas sobre los modos de conservación de la memoria. Por último, también, señalar experiencias en establecimientos latinoamericanos, generadas a partir de la incidencia de organizaciones o artistas que se apropiaron de sus espacios para reconstruir memoria o cuestionar aquella que se ha dado a conocer a lo largo del tiempo. Todos estos ejercicios, de un modo u otro, están generando un cambio que potencia y gestiona otro tipo de contenidos y saberes, los cuales dan lugar a múltiples guiones museográficos que son aplaudidos. Sin embargo, Mignolo y Segato (FundacionTyPA, 2021) consideran que, en el fondo, muchas de estas propuestas, en mayor o menor grado, no dejan de ser una suerte de *aggiornamiento* o de *revival* de construcciones ya ensayadas. En otras palabras, las entidades patrimoniales restablecen guiones museográficos que continúan justificando el objeto, sin afrontar el desafío de un proyecto que apueste por *los vínculos* (Segato, 2021). Esto último supondría abogar por la posibilidad de dar voz, participación e interacción desde y con otros, a la hora de impulsar el intercambio y la circulación de saberes y de conocimientos.

La óptica propuesta por estos autores permite, asimismo, echar nueva luz sobre eventos y perspectivas del campo de los museos que, si bien cuentan ya con décadas de análisis, en los últimos años han vuelto a ser revisadas por sus propios agentes, interesados en avanzar hacia una ruptura con respecto a las convenciones que fijan quienes pueden y deben hablar en estos establecimientos. Por un lado, cobran vigencia los postulados que se promovieron en la Mesa Redonda de Santiago de Chile, de 1972, en donde se planteó el concepto de museo integral, o museo integrado a las sociedades, vinculado con la idea de convertir a esta institución cultural en un instrumento de transformación social capaz de interesarse por los problemas de «las comunidades a las que sirve» (UNESCO, 1973, p. 199). Además, se reivindica la Declaración de Quebec, de 1984, que instó a apostar por prácticas que proclamaban una apertura, interacción y diálogo enriquecedor al interior del colectivo social considerado como protagonista activo. Bruno Brulon (2020) señala que estas manifestaciones lograron, en aquellos años, una ruptura con ciertas prácticas tradicionales, a la vez que ayudaron al reconocimiento de nuevas experiencias sustentadas en modelos locales —ejemplo de ello serían los museos comunitarios—, las cuales propugnaron una apertura a la diferencia cultural

y a la participación social. Sin embargo, las relecturas actuales de esas posiciones no dejan de evocar cierta retórica que remite a la marginalidad, especialmente, en el marco de un orden global-local utilizado para delinear diferencias y distinciones entre las experiencias y narraciones de establecimientos instituidos desde el centro y aquellas propuestas que se forjan desde las periferias. Se preserva, aún hoy, cierto orden jerárquico que sustenta una convivencia desigual, y en el cual solo se destacan casos aislados, en vez de optar por una dinámica de base comunitaria amplia y sostenida en el tiempo.

En línea con lo mencionado recuperamos, por otro lado, perspectivas que han sabido apuntalar, en el campo de los museos, ejercicios y visiones que apuestan por la apertura, la integración y la democratización a través de modos de hacer en los cuales se acogen enfoques museológicos y museográficos actualizados. Así, la corriente de la nueva museología supo promover al museo como un medio al servicio de la sociedad y, a su vez, en el territorio latinoamericano, alimentó la creación de los museos comunitarios cuyas acciones no se limitan a lo expositivo, sino que incorporan lo administrativo y la gestión (Panozzo Zenere, 2022). Cabe señalar que, sobre esta perspectiva tradicional, se establecieron bifurcaciones más recientes, como la sociomuseología (Stoffel, 2012), o la museología social (Moutinho, 1993); ambas continúan muchos de los posicionamientos de la nueva museología, a la vez que enfatizan la implicación de los individuos en la creación, gestión y desarrollo de los procesos culturales.

Sin embargo, estas líneas no se hallan exentas de ambigüedades y contradicciones, por el contrario, es posible reconocer discrepancias entre sus miembros sobre qué se debe hacer y cómo se lo debe hacer. De este modo, queda a la vista que, en muchas ocasiones, las acciones que se llevan adelante, como observan Mónica Lacarrieu y Mariana Cerdeira (2016), omiten dinámicas y lógicas de inclusión-exclusión, acuerdos o disensos, desigualdades y relaciones de poder, bajo el supuesto de que empoderar supone reconocer y visibilizar a las comunidades de manera homogénea en la medida en que comparten intereses. Al mismo tiempo, con referencia a los relatos que se generan, y a partir del análisis de Mario Rufer (2014), quien se ocupó de los museos comunitarios de Oaxaca, es posible distinguir en estos establecimientos un afán por reconocer y exhibir aquello que el Estado les había negado. En tal sentido, muchos de ellos no pueden

escapar a un relato en el que sus memorias identitarias están atravesadas y mediadas por referentes o conceptos de la historia nacional. Es decir, «la formación discursiva comunitaria, como las formas de "lo propio", "lo local", lo "no hegemónico", está amparada bajo la tutela de lo aparentemente ajeno (el Estado), lo regional (el territorio soberano del estado-nación) y lo hegemónico (la historia nacional)"» (Rufer, 2014, p. 5).

También detectamos, en esta dirección, cierto paralelismo con los denominados enfoques críticos aplicados a la museología, o la llamada museología cr*ítica*. En especial, rescatamos aquellas reflexiones que se detiene en la controvertida adquisición de algunos de los objetos que forman parte de los acervos de las entidades patrimoniales, así como en los relatos que se construyeron con ellos (Duncan, 1971; Karp, Kreamer & Lavine, 1992; Clifford 1999). Aquí, se advierte un conjunto de acciones que se detienen en el aspecto expositivo, estimuladas, principalmente, por las sedes museales más tradicionales, y que (re)construyen relatos con objetos de los acervos a fin de alentar una memoria y puesta en valor del patrimonio desde una mirada inclusiva. Para ello, se valen de un conjunto de estrategias promovidas por el museo participativo (Simon, 2017), que deriva en la llamada museología participativa. En esta correlación se distingue una apuesta por distintos modelos de participación, como la contribución, la colaboración, la cocreación y el alojamiento, respecto del contenido. No obstante, nuevamente, desde una lectura crítica, advertimos que algunos de estos ejercicios no solo vuelven a poner en el centro a los objetos, sino que presentan mecanismos que establecen un control restringido o superficial de las instancias de diálogo. Asimismo, generan, en ciertas ocasiones, una suerte de objetivación del otro imaginado que conlleva una especie de paternalismo institucional; o bien, abusan de fuentes orales que fueron generadas para otros fines. En otras palabras, se continúa con guiones museográficos que reciclan ordenes de jerarquía y de poder desde lo objetual —en línea, con lo planteado por Mignolo y Segato (FundacionTyPA, 2021)—, y que ratifican el abuso de la autoridad científica-epistémica o profesional al condicionar la voz de aquel otro, sin permitir que sea, precisamente, ese otro quien se pueda representar.

Museo de la ciudad de Rosario Wladimir Mikielievich (Argentina)

En el territorio argentino existen, según el relevamiento realizado por la Guía Nacional de Museos del Ministerio de la Nación en el año 2013[18], aproximadamente, un total de ochenta entidades patrimoniales bajo la denominación museo de la ciudad. Este conjunto de establecimientos permite recuperar procesos diversos y temporalidades múltiples de las ciudades que les dan cobijo, pero también de la diversidad de colecciones y de los posibles relatos que acontecen a lo largo del territorio, así como también del patrimonio argentino. Al detenemos en esta tipología podemos trazar cierta analogía con la denominación de museos locales, los cuales son entendidos como

> espacios que suelen ser representativos a través de su patrimonio, de la historia concreta del contexto en el que se enmarcan y [que,] por tanto, cuentan con una base imprescindible para convertirse en difusoras de la identidad de una determinada comunidad. (Castejón Ibáñez, 2019, p. 14)

Específicamente, nuestro caso de análisis, el Museo de la ciudad de Rosario Wladimir Mikielievich (Figura 1), se trata de una institución de carácter público que depende de la Secretaría de Educación y Cultura de la Municipalidad de Rosario (Santa Fe, Argentina). Dicha sede museal fue creada en el año 1981 y, actualmente, se encuentra ubicada en el interior del Parque Independencia, uno de los puntos céntricos del municipio.

[18] El registro escogido no es el único que ofrece información sobre este aspecto, ya que se conocen otros, tales como el generado por la Fundación Internacional Ilam, y el ofrecido por el Registro Nacional de Museos. Sin embargo, optamos por la referencia de la Guía Nacional de Nación (2013) a pesar de reconocer su desactualización, por tratarse de un trabajo sistemático llevado adelante como parte de una política pública del Estado argentino.

Figura 1. Museo Wladimir Mikielievich
Nota. 1. Exterior del Museo Wladimir Mikielievich. Tomado de Museo de la ciudad Wladimir Mikielievich (http://museodelaciudad.gob.ar/museo/).

Su nombre, Wladimir Mikielievich, homenajea a un historiador de la ciudad, quien donó una de las colecciones más importantes de historia local. Esta, junto con otras colecciones que fue adquiriendo el municipio, constituye el sostén patrimonial del museo. Se genera así una colección que abarca desde el período de ocupación temprana del territorio hasta la actualidad de Rosario y el gran Rosario, que puede segmentarse en cuatro áreas: biblioteca y archivo documental[19], archivo fotográfico[20], y bienes culturales[21].

[19] Se tratan de espacios que tienen por finalidad desarrollar, organizar, preservar y difundir recursos de información que reflejan la historia política, social y cultural de la ciudad, y testimonian la transformación del patrimonio urbano y arquitectónico. El material bibliográfico cuenta con aproximadamente 2000 libros catalogados que abarca una amplia variedad temática de obras dedicadas a la ciudad desde diversas perspectivas. Algunas de las publicaciones son de procedencia oficial como las *Memorias de Intendentes* (1890-1932), los *Digestos Municipales* (1860-1930) y los *Censos Municipales de Población* (1900-1926). Mientras que otras corresponden a gestiones editoriales privadas tales como *Monos y monadas*, *La Gaceta Rosarina*, *Cinema para todos*, *Ecos de Rosario*, *Boom*, y las revistas institucionales *El Círculo e Historia de Rosario*. Se conservan, también, documentos de carácter público procedente de la Municipalidad de Rosario y el Archivo Institucional que reúne los papeles de trabajo y ediciones gráficas de las actividades del museo rosarino.

[20] Se trata de un espacio de resguardo de la memoria visual de la ciudad, cuya misión es la recuperación, conservación y difusión de documentos fotográficos en sus distintos soportes y presentaciones. Su acervo está conformado por piezas variadas y heterogéneas, desde daguerrotipos, negativos y positivos, monocromos o color hasta imágenes digitales, que totalizan aproximadamente 200 000 imágenes, que relatan la historia de la ciudad en sus distintas épocas desde 1870 a la actualidad.

[21] La colección objetual está constituida por alrededor de 8900 piezas que dan cuenta del inicio, crecimiento y desarrollo de la ciudad. En consecuencia, la extensión y diversidad de esta colección da cuenta de esta misma heterogeneidad en la vida cotidiana de ciudadanas y ciudadanos.

En sus comienzos, esta entidad patrimonial supo ofrecer una acumulación de objetos que priorizaban un relato en torno a la memoria regional de sus comunidades y a la vida cotidiana de sus habitantes. En esta línea, su perspectiva museográfica abarrotaba las salas con toda la colección a la vista, condición que determinaba un concepto más nostálgico que histórico. Recién a comienzos del siglo XXI, con el cambio de autoridades institucionales, tuvo lugar su transformación edilicia y la adopción de una nueva construcción narrativa en sus exposiciones. Estas últimas partían de investigaciones centradas en figuras locales realizadas por profesionales especializados. Tales investigaciones conectaban a las distintas figuras con diversos objetos de la colección, que ya no eran exhibidos en su totalidad. Recién, en 2019, ante un nuevo cambio de gestión, se comienza a delinear algunos cambios en su dinámica museística, a partir de replantease la relación con múltiples direcciones, no solo hacia adentro sino también hacia afuera. En otras palabras, una ida y vuelta entre el entorno inmediato y los diferentes barrios de la ciudad, en vista de convertirse en «un espacio de reflexión colectiva y compromiso social, en donde la reciprocidad entre comunidad y territorio sean los pilares fundamentales sobre los que se construye nuestro trabajo» (Museo de la ciudad Wladimir Mikielievich, s.f.).

Entre sus propuestas rescatamos, por un lado, dentro de su programación anual de exposiciones, aquellas que trabaja desde problemáticas actuales, un lugar —bajo la delimitación territorial de un barrio— y tiempo determinado de la ciudad, en el cual ciertas piezas apuntalan una escenografía experiencial y, al mismo tiempo, se proyectan distintas actividades con su territorio y con su comunidad barrial. Entre ellas podemos nombrar los casos de «Obreras. Trabajo en el frigorífico y el barrio Saladillo» (2019); «Ciudad Candia» (2021)[22]; y «Pichincha. Historia De La Prostitución En Rosario 1914-1932» (2022). Se buscan generar experiencias que, tal como indican Santacana y Llonch (2008), enseña y difunde aquello que no podemos experimentar en otro lugar; una vivencia única que reconozca el valor de su legado histórico, respetándolo

[22] En este caso, se delimitó una sala específicamente a recuperar información del histórico barrio Belgrano, ubicado al noroeste de la ciudad.

y protegiéndolo a partir de la participación de los propios implicados en las problemáticas concretas que les suceden y acontecen.

En otro orden, recuperamos los programas y proyectos como Parque Explorado, Museo al Paso Proyecto y Fortalecimiento del Entorno Inmediato, en donde se pone en valor el espacio verde más significativo de la ciudad, el Parque Independencia, en que se encuentra emplazado el Museo Mikielievich junto con otras instituciones culturales públicas. Se vuelve fundamental relacionarse con este entorno inmediato para poder fortalecerlo y generar una sinergia de afluencia de distintos públicos. Con este propósito no solo se aborda su patrimonio cultural y natural, sino, además, se busca conocer a las personas que trabajan y transitan por allí, como también a las instituciones vecinas, con el fin de generar entre todos un trabajo articulado. Es así como los programas y proyectos buscan generar distintas estrategias que van desde recorrer y rescatar senderos y espacios hasta recuperar cierta narrativa histórica que afiance los nexos entre la ciudadanía, el museo Mikielievich y el patrimonio natural. En esta línea, no queremos dejar de mencionar otro proyecto, las Valijas Didácticas, el cual da a conocer el patrimonio rosarino, pero además se ofrece a manera de estrategia *transmuros* (Pérez Castellano, 2020). Es decir, una manera de que el establecimiento rompa con sus muros para llegar a la ciudadanía. De esta manera, la sede museal intenta llevar, a las escuelas y otras instituciones, materiales didácticos que dinamizan la enseñanza y el aprendizaje de la historia de la ciudad, y fortalecen la relación pedagógica escuela–museo, para generar otros lazos que aportan múltiples recursos didácticos para el desarrollo de contenidos curriculares o extracurriculares desde la educación no formal.

Este recuento intenta solo dar un marco ampliado de lo que se pone en juego en un museo local al aspirar a una dinámica que apueste por *los vínculos*, y por un papel activo en la revitalización de la historia y la cultura, en este caso, de Rosario. Se ofrece como un *lugar social* que piensa las identidades, pero también como medio para generar la participación e inclusión sociocomunitaria, en vista de dar más pistas sobre una modalidad de trabajo de base comunitaria que implica, entre otros aspectos, reconfigurar las visiones del compromiso social desde diversas constelaciones desde y con otros.

«Registro de Pandemia», Museo Mikielievich

En esta nueva etapa institucional, el Museo Mikielievich convocaría a distintos sectores de la ciudadanía para repensar el patrimonio y el contexto contemporáneo con vistas a ampliar la mirada sobre Rosario desde sus barrios y las voces de sus habitantes. Es así como bajo estas premisas, y con el apoyo de los aportes del fondo «Ensayar Museos-2019» de la convocatoria llevada adelante por la Fundación Williams, se creó el proyecto «Registro de Pandemia. Primeras voces»[23] (Figuras 2 y 3). Esta propuesta fue generada específicamente por el área de prácticas sociocomunitarias del establecimiento, y se convertiría en una respuesta a la crisis sanitaria y al aislamiento social, preventivo y obligatorio tras la llegada del COVID-19. Al mismo tiempo, constituyó un impulso para gestar una nueva relación con la ciudadanía al posicionar a la sede museal como un espacio abierto, en construcción y de valor colectivo.

Figura 2. «Registro de Pandemia. Primeras voces» (1)
Nota. Promoción del archivo «Registro de Pandemia. Primeras voces». Tomado de Museo de la ciudad Wladimir Mikielievich.

[23] Si bien en la propuesta original el proyecto llevó el nombre de "El Museo de la Ciudad para/en toda la ciudad/ciudadanía" tras la llegada del COVID-19, se reajusto y se generó se concretó lo que sería el proyecto Registro de Pandemia. Primeras voces.

Figura 3. «Registro de Pandemia. Primeras voces» (2)
Nota. Muestra «Registro de Pandemia. Primeras voces». Tomado de Museo de la ciudad Wladimir Mikielievich.

El proyecto buscó construir un muestreo, lo más amplio posible, de registros personales y colectivos sobre las distintas vivencias de la ciudadanía rosarina durante la pandemia, para dejar un legado a las futuras generaciones sobre un acontecimiento mundial desde una mirada local. Así, se llevó adelante una invitación para que cada vecino y vecina pudiera contar cómo se había visto modificada su vida cotidiana ante las políticas de aislamiento social, preventivo y obligatorio. De esta manera, se apeló a un conjunto de preguntas que ayudarían a describir esta situación: ¿Con qué temores se encontraron? ¿Qué estrategias de adaptación desarrollaron? ¿Qué experiencia individuales o colectivas de aprendizaje les dejaba? ¿Qué expectativas a futuro vislumbraban?, entre otros interrogantes. Asimismo, se propuso un código ético y deontológico que buscaba ofrecer transparencia y competencia a la hora de registrar y generar conocimiento a partir del involucramiento de *otros*. Ello implicaba ser abiertos y claros sobre la propuesta y, al mismo tiempo, mostrarse respetuosos de las emociones y sentimientos de aquellos que participaban.

La inclusión interactiva de los ciudadanos hizo que la apuesta fuese aun mayor, ya que se vislumbra un tipo de ejercicio en el que se destaca una modalidad de trabajo de base comunitaria que refiere a la

posibilidad de incorporar y modificar puntos de vistas o de multiplicar las vías de acceso desde y con otros. De esta manera, también se verían transformadas y resignificadas las relaciones que suele tener este tipo de institución cultural con sus públicos. En este sentido, es posible comenzar a identificar el abandono de un paradigma basado en los objetos para reemplazarlo por otro que promueve la participación e interacción de *otros* —no solo de los visitantes asiduos, sino también de sus no-públicos—, por ejemplo, en la construcción del guion museográfico que da cuenta del momento pasado y presente.

Figura 4. Convocatoria para participar en «Registro de Pandemia. Primeras voces» (1)
Nota. Tomado de Museo de la ciudad Wladimir Mikielievich.

Figura 5. Convocatoria para participar en «Registro de Pandemia. Primeras voces» (2)
Nota. Tomado de Museo de la ciudad Wladimir Mikielievich.

El proyecto, en líneas generales, se planteó en tres etapas, dentro de las cuales se enlazaba con un conjunto de actividades. En la primera fase se llevó adelante la articulación entre las áreas culturales de los Centros Municipales de Distrito[24] con el objetivo de establecer nuevos vínculos interinstitucionales, expandir las propuestas del museo rosarino a otros ámbitos de gestión municipal, y presentar adaptaciones de la exposición que reuniría todo el material de «Registro de Pandemia» en los distintos barrios. Para ello, se trabajó con la Dirección de Gestión Territorial de la Municipalidad

[24] Se tratan de las zonas territoriales que subdivide a la ciudad. Cada zona cuenta con un Centro Municipal de Distrito, que son espacios de cercanía y encuentro que buscan descentralizar y así romper el modelo «centro versus periferia», y acercar el Gobierno municipal a sus ciudadanos. En cada uno de ellos se llevan a cabo múltiples actividades: área Administrativa de Servicios —con oficinas de Atención al Vecino, Mesa General de Entradas, Catastro y Obras Particulares, Registro e Inspección, Tránsito y Tribunal de Faltas, y Finanzas—; un área de Desarrollo Urbano —que representa a las Secretarías de Planeamiento, Obras Públicas y Servicios Públicos, incluyendo una oficina especial para el Servicio Público de la Vivienda— y otra área de Servicios Socioculturales y de Salud. También se destacan sucursales del Banco Municipal, Registro Civil, Administración Provincial de Impuestos, Empresa Provincial de la Energía (EPE), Aguas Santafesinas S.A. (ASSA) y Litoral Gas.

de Rosario, específicamente, a través de los consejos barriales[25]. A la par, se diseñó la estrategia de comunicación del proyecto, que permitió invitar a las y los rosarinos mediante las redes sociales de la entidad patrimonial, y a través de los medios de comunicación local[26]. Además, se contactó, explícitamente, por correo electrónico a los visitantes asiduos, mientras que los distintos colectivos con los que se trabajaba —grupos familiares, profesionales, adultos mayores, personas con discapacidad, instituciones educativas— fueron convocados a través de mensajes de WhatsApp. Por último, en esta etapa, se generó un relevamiento de instituciones, ONG, centros culturales, asociaciones civiles, etcétera, para invitarlas a participar en «Registro de Pandemia» por medio de una serie de encuentros virtuales, y resaltar la importancia de la construcción colectiva y plural de lo que allí acontecía. Todo el material receptado dio origen a un proceso de registro y documentación que fue analizado y clasificado a partir de un sistema de procesamiento de datos que posee el establecimiento.

Figura 6. «Registro de Pandemia. Primeras voces» (3)
Nota. Muestra *«Registro de Pandemia. Primeras voces»*. Tomado de Museo de la ciudad Wladimir Mikielievich.

[25] Se tratan de instancias de participación entre organizaciones sociales, escuelas, iglesias, centros comunitarios, comedores, vecinales o ciudadanos individuales, semana a semana y, durante la pandemia, de manera virtual.

[26] Archivos de audio o video de no más de ocho minutos o en un formato escrito un máximo de cinco páginas y fotografías hasta diez por persona.

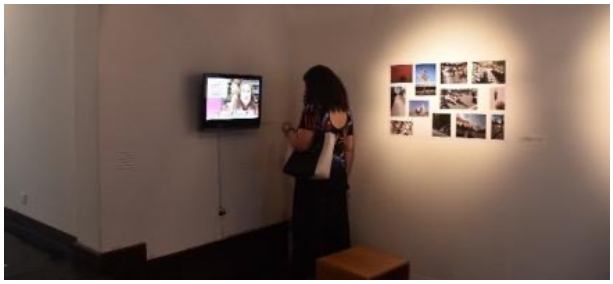

Figura 7. «Registro de Pandemia. Primeras voces» (4)
Nota. Muestra «*Registro de Pandemia. Primeras voces*». Tomado de Museo de la ciudad Wladimir Mikielievich.

La segunda etapa consistió en la construcción y el montaje de una muestra en el espacio expositivo del Museo Mikielievich, que se mantuvo abierta de enero a marzo de 2021[27]. Se trató de la primera actividad presencial que tuvo lugar en la institución cultural a partir de la flexibilización del aislamiento preventivo, aunque, para participar, era necesario solicitar turno previo con el fin de cumplir con los protocolos sanitarios correspondientes. La exposición presentó todo el material clasificado en tres núcleos temáticos en las distintas salas expositivas, así como en el patio del museo. El primero de esos núcleos se concentraba en la presentación de la temática a una escala global y otra local, con especial énfasis en todo lo referente a la modificación de los hábitos de la vida cotidiana. Un segundo núcleo refería al marco contextual colectivo de lo sucedido en la ciudad durante el desarrollo de la pandemia, como incendios en los humedales, sanciones de leyes, replanteo del sistema, etcétera, visualizado a través de fotografías, textos y videos subtitulados. En cuanto al tercer y último núcleo, este tenía que ver con reflexiones individuales sobre cómo los ciudadanos vieron modificada su cotidianidad, las cuales fueron expresadas por personas que formaban parte de diferentes grupos etarios, oficios, profesiones, y que vivían en distintos barrios de la ciudad. Vale aclarar que, en esa misma sala, se incorporó un dispositivo de participación en que se invitaba a intervenir barbijos que serían sumados al registro[28]. Todo lo descripto se

[27] La inauguración fue una de las primeras propuestas que se ofrecieron desde Secretaría de Cultura de Rosario, se realizó con turnos previos y todos los protocolos de bioseguridad.

[28] Cabe señalar que durante la apertura se llevó adelante una conversación entre Quaranta, Federico Gloriani y Carlos Stia, que llevo el título «Nuestro Tiempo» y buscó apelar a «situaciones excepcionales en que la percepción del tiempo parece trastocar, el presente se vuelve brumoso, el pasado de una añoranza y el futuro algo improbable» (p. 12, 2021).

ofreció entre otros elementos a través de cierta oscuridad que rodeaba lo espacial: paredes blancas, luces direccionadas a los elementos, como cartelas, videos, textos y fotografías, y a objetos exhibidos, en donde solo se escuchaba el sonido de las voces reproducidas por los distintos aparatos tecnológicos. Se estimuló, de esta manera, una invitación que recuperaba testimonios y vivencias, y reflexionaba sobre el tiempo —sobre nuestros tiempos— desde visiones aportadas por distintos campos disciplinares e individualidades que pujaban por delinear qué podemos hacer hoy, desde y con otros, sobre lo acontecido.

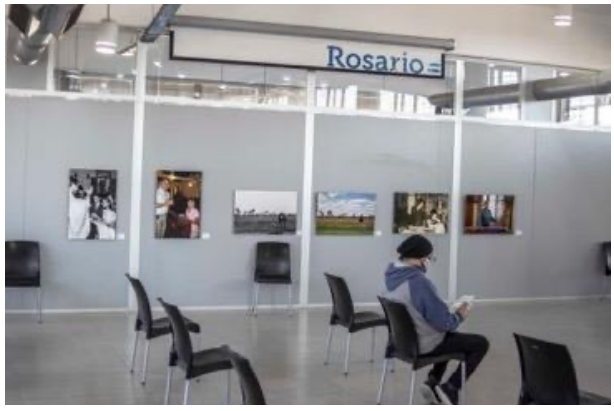

Figura 8. Muestra: «Registro de Pandemia. Primeras voces en vacunatorios» (1)
Nota. Tomado de Tomado de Museo de la ciudad Wladimir Mikielievich. Muestra.

Figura 9. Muestra: «Registro de Pandemia. Primeras voces en vacunatorios» (2)
Nota. Tomado de Tomado de Museo de la ciudad Wladimir Mikielievich.

Por último, la etapa tres consistió en el traslado de una parte de la propuesta de construcción colectiva que se generó en el espacio expositivo del museo rosarino hacia los Centros Municipales de Distrito, más precisamente, a sus áreas culturales. Esta presentación debió ser ajustada, ya que muchos de estos espacios se habían convertido en centros de vacunación durante la etapa de inoculación masiva de la ciudadanía. Cabe aclarar que, dada la cantidad de gente que los transitó y, por tanto, recorrió la muestra, así como talleres organizados específicamente, se generó una visibilidad de «Registro de Pandemia» que posibilitó que continuara retroalimentándose, principalmente, con los aportes de *otros*. Así, nuevos ciudadanos ofrecieron imágenes, sonidos y textos sobre sus sensaciones ante las políticas de aislamiento social, preventivo y obligatorio, promovidas por la llegada del COVID-19 a sus barrios.

Museografías abiertas al diálogo que delinean un posible patrimonio vivo

En su portal institucional, el Museo Mikielievich se posiciona como un *museo abierto* que habilita la voz de los públicos desde perspectivas accesibles, inclusivas, participativas y plurales, para que formen parte de su modalidad de trabajo sostenida en una dinámica de base comunitaria. Aquí, lo interesante del adjetivo *abierto* es que permite recuperar las aspiraciones que supo demarcar Mariana Salgado (2013) en torno a generar un constante diálogo y colaboración con la comunidad. Sin embargo, a diferencia de lo planteado por esta autora, tal vez la propuesta de «Registro de Pandemia» no deba quedar circunscripta solo al contenido, en la medida en que, como plantea Ludmila da Silva Catela (2021), en ella se «potencian y gestionan *acciones museográficas abiertas al diálogo,* (Bonnin, 2018), donde potencialmente se disputan sentidos sobre las posiciones clasistas, sexistas y racistas, y se reconocen y son reconocidos como instituciones no neutrales» (p. 2). Se trata, en palabras de esta autora, de un tipo de museografía que abandona el acento puesto en la sacralidad de los objetos y su contemplación, por acciones que recuperan las experiencias e inquietudes de los públicos. La sede museal, de esta manera, apela a la interacción, intercambio y circulación de saberes *con* y *desde* otros para

convertirse en un *espacio ciudadano* posible entre otros. La experiencia de «Registro de pandemia» puede, entonces, pensarse como un ejercicio que introduce una posibilidad para reflexionar acerca de un intercambio descentralizado, en cuanto incorpora las vivencias y memorias de la ciudadanía rosarina sobre el aislamiento social, preventivo y obligatorio en sus barrios. Al generarse este tipo de intercambio, es posible entrever un debate social, ético, cultural y político que invita a considerar el pasado y el presente desde recortes temáticos particulares en donde, sin embargo, siempre están en juego las formas de habitar la ciudad, lo cual implica considerar las diferencias y asimetrías que cada ciudadano y ciudadana registra desde su propia realidad.

«Registro de pandemia» aventura, además, otra manera de concebir un guion museográfico y, con ello, una posible redefinición del relato institucional que, en el caso del museo rosarino, como ya lo señalamos, aún se encuentra en ciernes. No obstante, podemos reconocer que con este proyecto se ha producido un cierto abandono de su condición de espacio de memoria única para dar paso a *otras historias*. La apuesta rosarina apela a una museografía en la que los recuerdos y testimonios desde y con otros —y todos— son incluidos dentro de la construcción de la narrativa o del relato de la temática contemporánea, de tal modo que promueve una mirada más heterogénea sobre la crisis sanitaria y el aislamiento social, preventivo y obligatorio que generó el COVID-19. Pero, además, apropiándonos de la descripción der Bruce Ferguson, Reesa Greenberg, Sandy Nairne (1996) sobre los elementos expositivos, podemos sumar que los colores elegidos para las paredes se convierten en psicológicamente significativos, la iluminación adquiere cierto paralelismo con lo dramático, las cédulas didácticas y los objetos recuperan aspectos poderosamente ideológicos, etcétera. En otras palabras, todos los elementos recuperan cierta escenificación que permiten también reconocer históricamente especificidades en relación con el sitio de presentación.

Asimismo, los componentes que hacen a la identidad colectiva rosarina ya no se reconfiguran desde ciertas palabras autorizadas que monopolizan el hacer de este tipo de institución cultural, sino desde un desdibujamiento de órdenes jerárquicos en que se pasa, además, a ponderar los testimonios por sobre los objetos. Sin embargo, al mismo tiempo, advertimos que este ejercicio presenta algunos límites de retroalimentación con la ciudadanía,

ya que, por momentos, pareciera que esta fuese solo una fuente de recursos. Su rol se desdibuja a través de las distintas etapas de elaboración, montaje y selección configuradas a lo largo de toda la experiencia.

No obstante, volvamos sobre nuestras palabras, y retomemos «Registro de pandemia» como una posibilidad de contar y mostrar *otras historias*. Es sabido que los museos locales, tal vez no en demasía como otros modelos —nos referimos a los tan mencionados museos comunitarios—, desde hace algunos años han comenzado a marcar un camino descentrado y revisionista que desdibuja lo histórico por un acercamiento a la memoria. Estos establecimientos, que han sabido tener sobre sus espaldas un legado historicista, pueden ser pensados como *aparatos ideológicos de la memoria* (Candau, 2001), en cuanto esta última se convierte en un recurso político disponible desde sus manifestaciones subjetivas para sostenerse en las vivencias y en la imaginación (da Silva Catela, 2021). Así, la memoria se convierte en «una propiedad y recurso de la conciencia individual y colectiva mediante la cual se recupera el pasado. Responde también a la necesidad de imaginar y actualizar un pasado cuya atadura se sanciona y confirma en función del presente» (Machuca, 2012, p. 4).

De esta manera, los museos locales, en palabras de Joan Santacana i Mestre y Nayra Llonch Molina (2008), se posicionan con un potencial diferenciador, al poder actuar a nivel local en la recuperación, fortalecimiento y difusión de la cultura y de la memoria desde un contexto y temporalidad situados. «Registro de pandemia» podría, entonces, ser pensado como parte de una política del reconocimiento y de las identidades ciudadanas rosarinas que apela a una memoria desde lo plural. Se rompe, de este modo, con una historia única y nacional-local, mientras que, al mismo tiempo, la historia, como dejamos entrever, se presenta en tanto historia viva. Es decir, los museos más pequeños, a pesar de sus tropiezos, son los que más están apostando por ejercicios sostenidos de políticas y cultura institucionales que, desde una modalidad de base comunitaria, aspiran a hacer presente un paradigma relacional vital. Ya sea desde ejercicios colaborativos o desde prácticas que apelan a acciones, diálogos o participaciones, estas sedes museales se proyectan como espacios que están haciendo y que, por lo tanto, pueden ser constantemente transformados desde y con otros. No se trata, entonces, de acciones

aisladas, sino de políticas que abandonan los decires de memorias robadas o de belleza encarcelada para dar lugar a un museo vivo. Un tipo de sede museal en la que el patrimonio está vivo, principalmente, porque, como plantea Segato (2021), «tiene que ser vivido por la gente y estar en permanente construcción por parte de las personas a quien pertenece» (p. 160).

Queda al descubierto que los museos no son neutrales, «ni formas asépticas e inocentes de representar el pasado y sus protagonistas, y esto […] interviene significativamente en la construcción, producción, difusión y apropiación del conocimiento social» (García, 2016, p. 159). En otras palabras, poseen un rol social como apoyo para la memoria y la identidad que se ha sabido sostener en el objeto. Pero este modelo, como advertimos al comienzo de nuestro recorrido, se resquebraja para dejar paso a otras maneras de experimentar y de sentir. Además, no es casual reconocer que allí se negocian constantemente liderazgos comunitarios, con los de los expertos externos y los agentes del Estado, por tanto, son el resultado de una traducción de relaciones tensas basadas en la tutela y el dominio político. La realidad actual deja entrever un esquema de avance y retroceso que implica no solo apostar por ejercicios que ostentan buenas intenciones, o que confunden las acciones con las metas o las visiones. Tal vez, ya es hora, como expresa da Silva Catela (2021) —y como hemos querido poner en juego a lo largo de este texto al recuperar la experiencia rosarina de un museo local—, de dejar de observar los centros para guiarnos por ellos, y comenzar, en cambio, a poner el acento en los bordes.

A modo de conclusión

Este capítulo intenta demarcar cierto abandono de los museos de un legado historicista que puso el acento en aquellos relatos sobre los objetos desde lo disciplinar, o desde los gustos de quienes crearon estos establecimientos. Por el contrario, buscamos señalar otro tipo manifestaciones que permiten leer cómo las sedes museales pueden transformarse desde y con otros. Para ello, intentamos ofrecer una articulación desde un recorte transdisciplinar y desde la praxis de un caso situado en el contexto actual argentino, que proyecto una singular experiencia colaborativa que potencia y gestiona *acciones museográficas abiertas al diálogo*.

El Museo Mikielievich permite recuperar una modalidad de trabajo de base comunitaria dentro de un mundo en transformación, en que este tipo de entidad patrimonial no puede dejar de cuestionarse, así como al propio mundo. Se intentó, a lo largo de este recorrido, ofrecer un tipo de práctica que apela a acciones, diálogos o participaciones que dan cuenta de lo que acontece en los últimos años, para reconocer cómo es necesario llevar adelante, por igual, un espíritu crítico que apueste por espacios que reconozcan las diferencias, pero también de una mayor ampliación de estrategias y mecanismos inclusivos y participativos que se centren en el *otro*. De esta manera, estamos ante *proyectos memorialísticos* que buscan lograr la transformación institucional desde quienes están en los márgenes, y desde sus propias representaciones y articulaciones, pero, ya no solo desde los espacios que delimitan los muros de este tipo de institución cultural, sino saliendo a buscarlos. Se pone en juego, así, la necesidad de generar un espacio que sea vivido por la gente, y que esté en permanente construcción para discutir los problemas vitales de la ciudadanía sin simplificarlos, en vista de convertirse en un *espacio ciudadano* posible entre otros.

«Registro de Pandemia» intenta recuperar el espíritu de esta modalidad de base comunitaria, ya no solo recuperando las memorias y vivencias de las y los rosarinos que atravesaron una situación histórica única, sino desde *museografía abierta al diálogo*. Es decir, que no solo atañe a los objetos, sino, principalmente, a los sujetos y a sus saberes y memorias. Se ofreció a modo de ejemplo para recuperar indicios que permitan pensar las diferencias y entramados que se ponen en juego al llevar adelante este tipo de abordaje desde un museo local y situado. Aquí, intentamos recuperar otra manera de generar guiones museográficos que no solo nos habla de lo histórico y de la memoria actual de ese momento histórico, sino que están orientados en sostener otro tipo de vínculo con la ciudadanía; en este caso, a través de una metodología de trabajo basada en la construcción colectiva que implica otra una manera de convocar y reconocer a ese *otro*. Nos encontramos con una apuesta por un intercambio que intenta ser descentralizado, aunque entendemos que es necesario conocer los límites de estas acciones al estar ante el orden de lo procesual y, por tanto, no tratarse de un producto acabado.

Reconocemos la necesidad de continuidades y persistencias de este tipo de experiencias que exigen sostenerlas cotidianamente de una manera

muy comprometida, y eso tiene que ver con personas concretas dentro y fuera de los museos. Por esta razón, estimulamos la creación de un mayor número de acciones y experiencias en museos de distintos órdenes, que ensayen una modalidad de base comunitaria desde múltiples *acciones museográficas abiertas al diálogo,* para apuntar un tipo de hacer que modifique el ser museal, y lo impulse a correrse de la mirada de lugar sacralizado, para pensarlo como otro factor de transformación social.

Referencias

Bonnin, M. (2018, agosto 3). *De templos del saber a lugares de encuentro*. Cba1ro. https://cordobaprimero.com.ar/index.php/2018/08/03/templos-del-saber-lugares-encuentro/

Brulon Soares, B. (2020). Introducción. En B. Brulon Soares (Ed.), *Museos, Acción Comunitaria y Descolonización* (pp. 9-70). ICOM/ICOFOM.

Candau, J. (2001). *Memoria e Identidad*. Ediciones del Sol.

Castejón Ibáñez, M. M. (2019). *Hacia un Museo Social: Estudio de una Metodología Participativa para Vincular el Museo de Bellas Artes de Murcia a su Territorio* [Disertación doctoral, Universidad De Murcia]. DIGITUM Biblioteca Universitaria. http://hdl.handle.net/10201/73564

Clifford, J. (1999). Museums as Contact Zones. En D. Boswell, & J. Evans (Eds.), *Representing the Nation: A Reader, Histories, heritage and museums* (pp. 435-458). Routledge.

da Silva Catela, L. (2021). Museos, modelos para armar y (des)armar memorias. *Revista Cultura en Red, Facultad de Ciencias Humanas (UNRC)*, *10*(1), 144-162. http://www2.hum.unrc.edu.ar/ojs/index.php/CR/article/view/1419

Duncan, F. Cameron. (1971). The Museum, a Temple or the Forum. *Curator: The Museum Journal*, *14*(1), 11-24. https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.1971.tb00416.xFerguson, B., Greenberg, R., & Nairne, S.(1996). *Thinking About Exhibitions*. Routledge.

FundacionTyPA. (2021, junio 15). *Charla abierta Rita Segato y Walter Mignolo / Laboratorio TyPA 2021* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=59T_hON4v4U

García, R. (2016). Museos, imaginarios y memorias en la «escenificación de la historia». *Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio,* (10), 151-172. https://doi.org/10.14409/culturas.v0i10.6141

Karp, I., Kreamer, C., & Lavine, S. (1992). *Museums and communities: The politics of public culture*. Smithsonian Institution.

Lacarrieu, M., & Cerdeira, M. (2016). Institucionalidad y políticas culturales en Argentina. Límites y tensiones de los paradigmas de democratización y democracia cultural. *Política Cultural Revista*, *9*(1), 10-33. http://hdl.handle.net/11336/71896

Machuca, J. A. (2012). Los museos como lugares de memoria. *Gaceta de Museos*, (53), 2-7.

Moutinho, M. (1993). Sobre o conceito de Museología Social. *Cadernos de Sociomuseologia*, *1*(1), 5-7. https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/467

Museo de la ciudad Wladimir Mikielievich. (s.f.). *Museo*. http://museodelaciudad.gob.ar/museo/

Rufer, M. (2014). La exhibición del otro: tradición, memoria y colonialidad en museos de México. *Antitesis*, *7*(14), 94-120. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4938332

Salgado, M. (2013). *Diseñando un museo abierto. Una exploración sobre la creación y el compartir de contenidos a través de piezas interactivas*. Wolkowicz Editores.

Santacana i Mestre, J., & Llonch Molina, N. (2008). *Museo local. La cenicienta de la cultura*. Ediciones Trea.

Segato, R. (2021). Decolonialidad y patrimonio. Parte 1. En J. Muñoz, & A. Elbirt (Comps.), *Los patrimonios son políticos: patrimonios y políticas culturales en clave de Género* (pp. 155-165). Editorial RGC.

Simón, N. (2010). *The Participatory Museum*. Museum 2.0.

Stoffel, M. (2012). De qué hablamos cuando hablamos de Sociomuseología. *RdM.Revista de Museología*, (53), 8-14.

Página 12. (2023, enero 2021). *Registro*. https://www.pagina12.com.ar/317209-registro

Panozzo Zenere, A. (2022). Democratizar el museo en Latinoamérica. ¿Qué sucede en los museos latinoamericanos, a veinte años del siglo XXI? *Revista de Estudios sobre Patrimonio Cultural*, *35*, 1-11. https://doi.org/10.11144/Javeriana.apu35.dmls

Perez Castellano, L. (2020). *La Casa del Museo (Ciudad de México, 1972-1980): una etnografía multilocal sobre la acción cultural extramuro* [Disertación doctoral, Universidad Autónoma Metropolitana]. BINDANI. https://doi.org/10.24275/uami.8p58pd08d

UNESCO. (1973). Resolutions adopted by the round table of Santiago (Chile). *Museum*, *XXV*(3), 198-200. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000007600

Funerales digitales: maneras colectivas de recordar y asumir los duelos en tiempos aislados

Andrés Felipe Ospina Enciso

Introducción

Este manuscrito propone una reflexión alrededor de la emergencia de comunidades del duelo en espacios digitales, y sobre la forma en que dichas comunidades gestionan la memoria y los significantes de quienes han muerto en medio de experiencias de aislamiento y convulsión social en Colombia. Durante tiempos en que los muertos han sido despedidos a solas, sin acompañamiento de sus queridos y conocidos, quienes se resignan a hacer sus rituales de duelo en ausencia de los cuerpos, los deudos han echado mano de formas híbridas para asumir el proceso de duelo y desprendimiento que trae la muerte. Los escenarios de estos duelos son diversos y suceden en diferentes escalas, pero recogen un código común: hacer posible la participación y el ejercicio de roles en escenarios de tránsito, emotividad, separación y reintegración colectiva.

Funerales en salas de velación virtuales, misas, novenarios y rosarios por Google Meet, mosaicos fotográficos de despedida en carpetas digitales, *flyers* en redes sociales convocando a un último adiós con enlace adjunto, hacen parte de un repertorio de prácticas emergentes alrededor del encuentro virtual como forma integradora en momentos de ausencia física y de mediación con la muerte. Como resultado, se plantea una identificación y análisis de dichas prácticas al indagar por

los nuevos modos de tratar con las formas de la muerte, el sentido del morir, y por la capacidad de integración y cohesión social que puede lograr el tratamiento de la muerte en medio de prácticas restrictivas y de aislamiento colectivo. Finalmente, se propone indagar por la dimensión patrimonial de estos ejercicios virtuales-societales y cómo pueden alimentar los campos de comprensión y valoración del patrimonio funerario en Colombia.

Los estudios sobre la muerte y el morir se han centrado desde los estudios antropológicos y sociológicos en las formas rituales y las dimensiones sociales de la transición que implica el fin del ciclo vital y la incidencia que tiene en la forma de representar y asumir las continuidades y rupturas de los seres sociales (Bloch & Parry, 1982; York, 2000). Por su parte, la disciplina histórica se ha concentrado en la transformación de las prácticas y las maneras de asumir la muerte en las sociedades occidentales al identificar criterios o convenciones que se han consolidado o transformando en el tiempo (Ariès, 2011). Entre estos referentes, los estudios sobre la muerte se han concentrado en las monumentalidades y sus características estéticas, históricas y simbólica con el ánimo de dar cuenta de cómo la materialidad de la muerte es un testimonio de las formas en que Occidente ha dado forma a las prácticas del legado, la memoria y la herencia cultural en el tiempo (Ariès, 1983). Esto ha generado correlatos en los que los aspectos de la muerte se valoran como expresiones patrimoniales, y se ha llegado incluso a consolidar un campo de estudio denominado el patrimonio funerario (Viñuales, 2005).

Ahora bien, como ocurre con cada campo de estudios o disciplina, las tradiciones de conocimiento afirman hitos o tradiciones analíticas y temáticas, en especial para el caso de los estudios del patrimonio, en que los espacios monumentalizados son los que hablan por las formas de morir. Esto corresponde con la tradición occidental de identificar testimonios de la acción humana en su materialidad, en el referente fáctico y concentrar el análisis de las intervenciones en los espacios arquitectónicos y su estética (Viñuales, 2005). Sin embargo, hay tantas formas de representar a la muerte, como experiencias se tejen alrededor de esta, porque no todas las muertes tienen el mismo reconocimiento. Las circunstancias materiales, religiosas, espaciales de la muerte, así como de la forma en que se le significa, inciden en la manera en que tratamos y recordamos

con los muertos. Esto se expresa en recursos fácticos, sensitivos, simbólicos y también intangibles.

La influencia de las *ars moriendi,* tradición del Romanticismo europeo que sublimó el hecho de morir y que plasmó en escenas artísticas de iglesias, tumbas y memoriales una fascinación por la trascendencia de la muerte y sus connotaciones sacras, tuvo como efecto la concentración de la imaginería de la muerte en grabados, esculturas, y edificaciones destinadas a exaltar la memoria de los fallecidos y del momento del morir (Delumeau, 2012). De allí que el interés por valorar el patrimonio funerario se haya centrado en las formas materiales y monumentales que funcionan como testimonios de estas improntas estéticas presentes en muchos cementerios de Europa y América. Producto de esto, los estudios del patrimonio funerario, al igual que otras vertientes del patrimonio, se centraron en la expresión material, y no se ocuparon tanto de las características intangibles, móviles o perennes de los referentes patrimoniales que dieran cuenta de la relación entre vivos y muertos. Esto llama la atención porque los valores patrimoniales de la muerte tienen muchos contenidos imponderables, no tangibles, producto de procesos de constitución, transición y transformación de experiencias y valores múltiples de la vida colectiva que no se limitan a la expresión materializada.

Pero, la perspectiva ha venido cambiando. Los tratamientos con la muerte tienen otras instancias y experiencias que empiezan a ser referente en los inventarios, estudios y trabajos alrededor del tema (Márquez y Araujo, 2018). Los símbolos, la presencialidad intangible, así como los tipos de memoria que sus manifestaciones evocan validan contextos y temporalidades donde la muerte tiene lugar (Caraballo, 2008). Esto amplía el panorama interpretativo y alienta a reconocer contornos y recursos alternos, formas presentes donde el sentido de las relaciones que producimos con la muerte acontece.

Y esto coincide con la exploración de espacialidades alternas y otros referentes de valoración de la muerte y su expresión patrimonial. Tal es el caso de los trabajos alrededor de los muladares: espacios en que son depositados los muertos invisibilizados en los extramuros de los cementerios (Pérez, 2019) o situaciones en los que se recompone la presencia y el sentido de la muerte. Estas prácticas toman forma debido a la disposición moral de sociedades que han optado por separar, descalificar y borrar a varios

de sus muertos junto a su memoria por fuera de los espacios consagrados a la muerte. Sin embargo, esta trastienda de la muerte, o su expresión negada y borrada, cuenta con una carga narrativa y semántica que comunica las formas en que se dispone la relación entre los vivos y los muertos desde los márgenes, desde los contarnos del rechazo y el olvido social, dimensiones muy vivas del análisis social contemporáneo.

En perspectiva similar, un fenómeno que también ha sido pensado es el de las personas fallecidas no identificadas, las llamadas tumbas sin nombres o personas no identificadas (PNI) y los desaparecidos a causa del conflicto armado, que, en una condición virtual de muertos, física y socialmente, pone de manifiesto otro tipo de significación de la muerte (Quintero, Gómez & Giedelmann, 2022). Las personas que perdieron sus nombres e identidad en movimientos convulsivos dan cuenta del riesgo al que se exponen muchas personas de ser agredidos, de perder violentamente la vida y de ser olvidadas en su identidad y condición humana. La exploración de estas personas no identificadas, y la manera en que se visibilizan sus historias, orígenes y sentido también son maneras de poner en valor los patrimonios funerarios de sociedades tan complejas como la colombiana.

En una ruta explicativa parecida, estos otros referentes de valor patrimonial funerario van abriendo el panorama de atención a otras experiencias que hacen cada vez más diversas las formas de comprender y significar la muerte junto a sus referentes o valores. Para ello, hemos de entrar en las maneras en que se reconfiguraron los rituales de muerte, las maneras de llevar los duelos y las separaciones, así como las manifestaciones y valoraciones de la muerte y el morir en el periodo de confinamiento al que obligó la pandemia por el COVID-19. Esta reflexión se hace necesaria, puesto que la pandemia obligó a interactuar de manera distinta con la práctica mortuorias y sus manifestaciones, y que llevó incluso a considerar otras dimensiones y valores de la muerte, o a reelaborarlos para tiempos donde la distancia física y la vinculación virtual han marcado la pauta.

Para entrar en esta reflexión, vamos a centrarnos en dos motivaciones principales. La primera, la forma en que se trató con la muerte de forma colectiva en tiempos de «distanciamiento social» y en medio de las restricciones de encontrarse con otros para vivir los duelos, o los rituales de despedida. La segunda, las interacciones con la muerte en espacios de

encuentro e interacciones virtuales que han cobrado mayor relevancia en la medida en que el distanciamiento social se fue prolongado.

A continuación, presentamos un conjunto de voces e impresiones en las que se hacen presentes situaciones donde el contacto con la muerte ha estado mediado por experiencias y e interfases virtuales que hacen reflexionar sobre maneras alternativas de tratar con la muerte, el duelo y el dolor, así como nuevos atributos y formas de vincularse con la experiencia del morir en escenarios digitales.

Las maneras presentes de morir y acompañar morir

Acompañar a una persona con salud deteriorada es una ardua progresión de puertas que se cierran. Esto es lo que ocurrió en Bogotá con Gaspar[29] en el momento en que su padre dejó la casa producto de un síncope para entrar a una hospitalización de la que no saldría con vida. Después de un circuito por diferentes centros asistenciales buscando tratamiento, el padre de Gaspar terminó en un ala de cuidados intermedios sin mejoría y contagiado de COVID-19 para, para días después, a causa del malestar inicial, fallecer. No hubo despedida, últimas palabras o la solemnidad que implica la agonía. Los últimos cuidados o las posibles despedidas, las palabras necesarias en los últimos momentos cambiaron por partes médicos aislados, por el trámite de un cuerpo amortajado en plásticos, que no se entregó a su familia, ni se dispuso para el duelo. Tan solo una familiar pudo acercarse con un traje antifluido a un espacio donde estaba la bolsa con el cuerpo para corroborar, entre plásticos que era el padre fallecido. El encuentro fue de apenas un minuto, sin poder comprobar algún rasgo familiar o de identidad en el fardo. Tres semanas después, fueron entregadas las cenizas del familiar.

Esa experiencia que se replicó en muchas ciudades, centros médicos y recintos funerarios se convirtió en un rasgo característico de esta última pandemia. Este hecho coincide con una sensación masificada del aumento de muertes por causa del virus, y una limitación severa a las aglomeraciones, incluyendo las de los funerales y restringiendo a lo mínimo los

[29] Nombre cambiado para mantener la identidad del narrador.

encuentros. De esta manera, empezaron a volverse frecuentes los funerales ausentes. Persuadidos por el pánico de masivos contagios, las personas dejaron de encontrarse en los espacios habituales de las despedidas, y los adioses se transformaron en pasos fugaces, en fatales brevedades.

Sin embargo, las despedidas no dejaron de ocurrir, pero sí cambió el tono, la duración y sus formas expresivas. Con el afán que traen las despedidas, los tradicionales arreglos de flores y su lenta marchitez que se instalaban en las salas de velación de funerarias y en tumbas arregladas para recibir al muerto, se han cambiado por bombas inflables de color blanco que adornan los caminos fúnebres. En la ciudad de Ibagué, igual que en otros poblados y ciudades intermedias del centro de Colombia, las bombas infladas con helio se atan a cintas también de color blanco, y adornan caravanas de autos y motocicletas que hacen sonar las bocinas mientras marchan con prisa, lo que es contrario al ritmo y velocidad de las tradicionales marchas fúnebres, hacia los cementerios en los que se concentra la cremación de personas fallecidas por COVID-19.

Según los taxistas, que observan cómo las entradas de los cementerios son un hervidero, hay que correr porque el tiempo no es mucho. En el portón de entrada de los parques cementerios, las personas tratan de llegar y acomodarse para esperar por el momento en que un carro fúnebre entre con una doble bolsa plástica que contenga un cuerpo salido de un hospital o del lugar donde haya fallecido, para dejarlo en los contenedores refrigerantes, junto a otros cuerpos fallecidos, a la espera de que llegue su turno de cremación.

Al afán de esa despedida lo sucede una incómoda espera, que se vuelve una agónica traba para poder seguir la vida después de la inmediata muerte. Los restos, las cenizas de las personas muertas en situaciones asociadas al COVID-19, demoran semanas o meses en ser entregados a los deudos. Esto genera dificultades mayores entre los vivos, que tienen que seguir atendiendo asuntos de la vida que deben sortear en plena pandemia sin cerrar con la despedida del fallecido. Para estos tiempos, no ha sido tan certera la frase popular «ni siquiera lo han enterrado y ya están», haciendo referencia a que los asuntos de los vivos pasan por sobre los situaciones y disposiciones de los recién fallecidos, pues la ley moral de sucesión; es decir, el orden social y legal en que siguen los sobrevivientes a sus muertos se mantiene y fortalece cuando el riesgo de la muerte por

pandemia es manifiesto. Esto se debe a que en tiempos de muertes y calamidades públicas hay una necesidad por continuar con los protocolos, esquemas e instituciones que aumenten la percepción de que la amenaza se controla y la gravedad de la enfermedad o la muerte no supera la capacidad de respuesta de una sociedad orgánicamente cohesionada.

Con esto, vale la pena considerar cómo se establece una relación entre temporalidades que se transforman con la afectación de la pandemia, que en un momento se aceleran y en otro se ralentizan, y el reforzamiento de pautas y procedimientos de control social frente al hecho de morir. Dicha relación, a su vez, incide en la forma en que experimentamos el duelo y la manera de asimilar la transición de la pérdida y el desprendimiento en tiempos de riesgo y vértigo. Esto lleva a conocer y comprender otros contornos de la muerte como los que se proyectan en los tiempos del aislamiento preventivo y en una sociedad estimulada por el miedo, limitada en la interacción y la fluidez del encuentro. Finalmente, hace pensar en el papel que tiene la muerte en el reconocimiento o desconocimiento del otro.

El tiempo y la oportunidad de morir

Para dar camino a las inquietudes recién planteadas, aterricemos en expresiones que ilustren el juego social de lugares y repertorios que se encuentran en funerales no pandémicos, identificando prácticas alrededor de la muerte que nos lleven a comprender el tratamiento de la muerte en la nueva normalidad.

En el cuento «Conducta en los velorios» (1962/2012), Julio Cortázar recrea el mundo habitual de un sepelio. Este momento contiene las contradicciones y sinsentidos de las convenciones sociales que afloran en los rituales de despedida y las concentraciones de la gente que se encuentra para cumplir con el rol social pactado para estos momentos. Sin embargo, la viva narración de Cortázar cuestiona la «índole del duelo», y si es sincera aflicción o engaño:

> Mi prima segunda, la mayor, se encarga de cerciorarse de la índole del duelo, y si es de verdad, si se llora porque llorar es lo único que les queda a esos hombres y a esas mujeres entre el olor a nardos y

> a café, entonces nos quedamos en casa y los acompañamos desde lejos. A lo sumo mi madre va un rato y saluda en nombre de la familia; no nos gusta interponer insolentemente nuestra vida ajena a ese diálogo con la sombra. Pero si de la pausada investigación de mi prima surge la sospecha de que en un patio cubierto o en la sala se han armado los trípodes del camelo, entonces la familia se pone sus mejores trajes, espera a que el velorio esté a punto, y se va presentando de a poco pero implacablemente.

Y, también, cuando lo último ocurre:

> Llegamos de a uno o de a dos, saludamos a los deudos, a quienes se reconoce fácilmente porque lloran apenas ven entrar a alguien, y vamos a inclinarnos ante el difunto, escoltados por algún pariente cercano. Una o dos horas después toda la familia está en la casa mortuoria, pero aunque los vecinos nos conocen bien, procedemos como si cada uno hubiera venido por su cuenta y apenas hablamos entre nosotros. Un método preciso ordena nuestros actos. […] No nos lleva demasiado tiempo sondear los sentimientos de los deudos más inmediatos […] antes de media noche estamos seguros, podemos actuar sin remordimientos.
>
> […] Por lo común mi hermana la menor se encarga de la primera escaramuza; diestramente ubicada a los pies del ataúd, se tapa los ojos con un pañuelo violeta y empieza a llorar, primero en silencio, empapando el pañuelo a un punto increíble, después con hipos y jadeos, y finalmente le acomete un ataque terrible de llanto que obliga a las vecinas a llevarla a la cama preparada para esas emergencias, darle a oler agua de azahar y consolarla, mientras otras vecinas se ocupan de los parientes cercanos bruscamente contagiados por la crisis.
>
> Agotados por un esfuerzo en que han debido emplearse a fondo, los deudos amenguan en sus manifestaciones, y en ese mismo momento mis tres primas segundas se largan a llorar sin afectación, sin gritos, pero tan conmovedoramente que los parientes y vecinos sienten la emulación, comprenden que no es posible quedarse así descansando

> mientras extraños de la otra cuadra se afligen de tal manera, y otra vez se suman a la deploración general.

Esta teatralización del duelo da a cada uno su lugar y poder de actuación e interacción. La muerte se convierte en la arena pública donde las personas asumen quién ser y en donde manifiestan las adhesiones o reparos que tienen respecto a otros. Esto nos devuelve al hecho primario de que morir es un acto social que se manifiesta en la esfera pública, y que la muerte individual es la antesala de un hecho compuesto en el que el colectivo se sigue elaborando y sigue viviendo por medio de la muerte de uno de los suyos.

Por eso, las expresiones de la muerte y la manera en que se le trata responden directamente a esquemas de ordenamiento y a la producción de sentidos que tensionan o articulan la trama de la vida dando a cada actor un papel y una incidencia sincronizada respecto a los demás, tanto a vivos como a muertos. Bajo estos esquemas es que tiene sentido hablar de culturas de la muerte y de una diversidad de manifestaciones que la significan como acto colectivo. En el mismo relato, Cortázar sigue ubicando la fuerza de la puesta en escena, y la representación del duelo como acto convenido en el paroxismo del ritual fúnebre:

> Nos basta ver las manos cruzadas del difunto para que el llanto nos arrase de golpe, nos obligue a taparnos la cara avergonzados, y somos cinco hombres que lloran de verdad en el velorio, mientras los deudos juntan desesperadamente el aliento para igualarnos, sintiendo que cueste lo que cueste deben demostrar que el velorio es el de ellos, que solamente ellos tienen derecho a llorar así en esa casa. Pero son pocos, y mienten (eso lo sabemos por mi prima segunda la mayor, y nos da fuerzas). […] Nosotros nos relevamos en orden, aunque sin dar la impresión de nada preparado; antes de las seis de la mañana somos los dueños indiscutidos del velorio.
>
> Alguna que otra vez los parientes llegados a último momento adelantan una reivindicación destemplada; los vecinos, convencidos ya de que todo es como debe ser, los miran escandalizados y los obligan a callarse.

> El resto sube donde puede, y hay parientes que se ven precisados a llamar un taxi. Y si algunos, refrescados por el aire matinal y el largo trayecto, traman una reconquista en la necrópolis, amargo es su desengaño. Apenas llega el cajón al peristilo, mis hermanos rodean al orador designado por la familia o los amigos del difunto, y fácilmente reconocible por su cara de circunstancias y el rollito que le abulta el bolsillo del saco. Estrechándole las manos, le empapan las solapas con sus lágrimas, lo palmean con un blando sonido de tapioca, y el orador no puede impedir que mi tío el menor suba a la tribuna y abra los discursos con una oración que es siempre un modelo de verdad y discreción.

La sincronía de esta toma del funeral, la manera organizada en la que hay instrucciones para romper en llanto y hacerse al lugar de los deudos no sinceros antes del amanecer del velorio, nos sitúa en el hecho de que la muerte no es imprevista y que el acto de morir cuenta con sus repertorios. Asimismo, aun en la forma insufrible en que Cortázar lo narra, está presente un conocimiento y apropiación de roles, en este caso, el de los deudos y los vecinos que desmontan el llanto fingido de los deudos, que traen consigo conocimientos específicos, temporalidades asumidas y encarnan el lugar de la muerte, ya no el del muerto, que es, al final, el pretexto perecedero en el juego social de los vivos.

> Por lo regular no nos molestamos en acompañar al difunto hasta la bóveda o sepultura, sino que damos media vuelta y salimos todos juntos, comentando las incidencias del velorio. Desde lejos vemos cómo los parientes corren desesperadamente para agarrar alguno de los cordones del ataúd y se pelean con los vecinos que entre tanto se han posesionado de los cordones y prefieren llevarlos ellos a que los lleven los parientes. (Cortázar, 1962/2012)

El lugar desempeñado da pie al principio de oportunidad, a la participación experimentada en el tiempo y en una secuencia de procesos rituales que ponen de manifiesto dramas donde la acción de los actores sociales genera condiciones de reconocimiento y de permanencia (Turner, 1974), aun cuando partimos del hecho de que la muerte es un acto transitorio y de ulterior desaparición. Y esta permanencia, por medio de las prácticas

alrededor de la muerte, hace que los vivos adaptemos de forma permanente los repertorios de la muerte a la manera en que circula la cotidianidad de la vida. Las herencias y los roles que nos dejan los muertos son patrimonios con valor que adaptamos a formas funcionales. De ahí que los actos del morir sean entendidos como hábitos o costumbres. Ahora bien, cuando la pauta y el orden de los tiempos se trastornan y tienen lugar cambios de ritmo y secuencia en las prácticas sociales, los actos alrededor de la muerte funcionan como vectores, como prácticas ciertas que le dan contenido y manejo a la incertidumbre provocada por la amenaza y el riesgo como se da en tiempos pandémicos.

La muerte como hábito en tiempos inciertos

La muerte ocurre de manera simultánea a la vida. En todos los instantes, los seres vivos morimos por pequeñas partes y de forma continua, dejando de ser en la medida en que mutamos o regeneramos. Esto ocurre en cada ciclo celular, en un corte de cabello, en las depuraciones más simples, en los cortes de fecha y otros tantos momentos de la vida social y orgánica que involucran el cambio y la destrucción. Los procesos sociales y orgánicos se miden por la duración de ciclos y se determinan por la duración o decantación de sus tiempos vitales. Al final, la muerte se tiene por causa natural y consustancial a la existencia (Hertz, 1990). Sin embargo, la seguimos tratando como una situación anómala, impresiva y extraordinaria. De ahí que ella cuente con un poder de remembranza casi único, comparado acaso con el trauma o la perturbación moral.

La arremetida de una muerte nos conmueve y hace estremecernos, llegando a valorar la muerte del otro como una fatalidad que trastorna el rumbo cotidiano de la vida. En Colombia, es tradicional que a la voz de la muerte de un familiar o cercano, las personas dejen de hacer lo que están haciendo y se dirijan al lugar o a la situación del deceso, o que paren sus conversaciones habituales y dirijan todos los mensajes y acentos para informar a quienes hacen parte de su red que este o aquel murió. Hay que moverse pronto alrededor del funeral, las misas de cuerpo presente, el pesar, los arreglos florales, la impresión cadavérica, el duelo y, a la manera del cuento de Cortázar, hacer que cada quien tome su lugar.

Esa sociabilidad que ofrecen los rituales alrededor del acto de morir está diseñada para reafirmar el carácter gregario de esta especie humana que se aúna ante la muerte de alguno de sus miembros. Lo habitual de lo extraordinario de la muerte es que las familias se reagrupen en el momento de la despedida, que los lazos sociales dilatados por las obligaciones del tiempo ordinario se redirijan al deber de ir y acompañar el duelo. Con la reagrupación, las sociedades comienzan a resolver el vacío o la pérdida que puede dejar la muerte de alguno de los miembros. Para el caso de sociedades como la colombiana, pareciera que los repertorios asociados a la muerte son adquiridos a fuerza de costumbre, que se aprenden a partir de lidiar con las adversidades de una violencia enraizada, y al uso recurrente de la muerte como medio y resultado de conflictos sociales crónicos e irresueltos.

No obstante, ninguna sociedad puede prever todos los escenarios de los que emerge la muerte, aunque sí puede adaptar sus repertorios a las nuevas emergencias. En situaciones de riesgo colectivo, cuando la pandemia ha cortado con la fórmula convenida del encuentro y la toma de posición de cada uno en los lugares donde se manifiesta la muerte ¿qué ocurre con la vida social? ¿Cómo las circunstancias ecológicas, de distribución y exclusión social, de circulación de cuerpos y la presencia de riesgos o amenazas impactan la manera en que somos seres sociales a través de la muerte? Dar forma a estas inquietudes plantea el problema de cómo los vivos tratamos con la muerte, sus valores, prácticas y repertorios.

El distanciamiento social fue de las primeras fórmulas que comenzaron a sonar en tiempos de pandemia. El del distanciamiento ha sido un relato de miedo y expulsión del otro que desnuda los miedos de reconocer al otro en su real dimensión como actor vinculante, contagioso, impregnado del mundo y los antecedentes que trae consigo. En esa situación, el contacto con el otro representaba la posibilidad del contagio y de posible enfermedad y muerte. En los medios y cadenas de redes sociales se hizo eco y alarma de las notas que indicaban cómo las muertes por la pandemia eran frecuentes y se expandían por continentes, países y ciudades, llegando a los espacios del barrio, de la vida doméstica y personal, creando pánico y miedo de también ser parte de estas noticias y fatales registros.

Por demás, en esta situación, el hecho de morir es un problema para los otros, en especial para los deudos. Es que morir en pandemia es improcedente, pues cuestiona la directriz del estar distanciados y confinados.

Si los funerales son un espacio de encuentro y la medida principal de contención de la pandemia fue el distanciamiento, existía un dilema que se resolvió prohibiendo las concentraciones de personas en sepelios y otros rituales de réquiem. Las páginas de prensa impresa y digital cubrieron reportajes de funerales solitarios, en los que apenas los familiares más cercanos tenían alguna posibilidad de tratar con el cuerpo del difunto en los casos en que las muertes tenían origen en causas diferentes al COVID-19. Cuando la causa de la muerte obedecía a la pandemia, ni siquiera la reunión de los más cercanos era posible, el depósito final del muerto era completamente solitario. Con el tiempo, los funerales de escasa o nula presencia fueron imágenes recurrentes en los espacios más íntimos, con muertos que solo se despedían a la orilla de los caminos al paso de los coches fúnebres, sin tiempos para el encuentro y el contacto.

El reencuentro virtual

Y, ¿cómo mantenernos cercanos con los muertos y mediar con el duelo si el distanciamiento físico se impone? Las necesidades gregarias y el juego de ratificar la vida en los espacios de la muerte exigen alternativas para seguir encontrándose pese a las restricciones. La industria funeraria y los rituales religiosos buscaron alternativas para activar la interacción y, al parecer, los esfuerzos han dado frutos.

En el año 2020, muchos funerales de los que participamos sucedieron por medio de transmisiones en vivo o asincrónicas, en reuniones de Google Meet, Zoom u otras plataformas de reuniones virtuales. Estos encuentros comenzaban siendo una reunión más de la nueva vida pandémica, similar a las reuniones de trabajo o a las clases académicas mediadas por plataformas. Al igual que otra clase de reuniones, la muerte se empezó a enunciar en *flyers* que convocaban a un encuentro de despedida —de la misma forma en que lo han venido haciendo los obituarios de prensa o los carteles públicos de invitación a las honras fúnebres—, y en estos, los mensajes por chats, los emoticones y los enlaces de transmisión con horas y lugares de participación virtuales se volvieron habituales.

Las funerarias ofrecieron ingreso remoto a las salas de velación virtual donde cualquier persona se podía conectar para acompañar el velorio. Lo

hacían desde cualquier lugar. Al funeral de un colega docente en Tunja, que fue transmitido por Google Meet, asistieron personas desde Australia, Francia, Bogotá. Pero también hubo familiares, docentes y estudiantes amigos que lo acompañaron en la catedral donde era sepelio. Las interacciones se fueron adaptando al formato virtual mediante comentarios habilitados en salas fúnebres virtuales. Aparecieron los chats de condolencias y recuadros dentro de las salas donde hacían aparición los asistentes, a veces con cámaras que acompañaban en pantalla compartida y producían la sensación de que estaban presentes los remotamente andaban.

La sala virtual también se transformó en un templete, una sala de velación o un altar con féretro o urna de cenizas a donde los deudos llegaban una vez se habilitaba el ingreso por el organizador de la reunión. También fue posible asistir a las misas de cuerpo presente, que se presentaban en forma virtual, con cámaras que reproducen desde los altares de las iglesias las ceremonias, la música, la homilía y la despedida con algunos testigos; y, un sacerdote o guía espiritual sincronizaba los momentos de la ceremonia y generaba la secuencia de apertura, nudo de la trama y desenlace que requiere cada momento ritual. También se transmitieron las despedidas finales del cuerpo fallecido, en ocasiones sin buena calidad de imagen y sonido, pues transmitir desde los sitios de enterramiento, que son por lo general espacios abiertos, desafía a la interfase tecnológica y al propósito de un cubrimiento y acompañamiento total de los despojos mortales y los deudos en el último adiós. Para esto, se insertó una conciencia de la postransmisión donde la fotografía y algunos videos hacían de testimonio para los ausentes o quienes no alcanzaron a conectarse. Las fotos del féretro, de la inhumación, de la despedida cobraron el lugar de testimonio documental.

Mientras tanto, los asistentes, algunos visibles con cámara y otros solo reportados por nombre, hacen los respectivos comentarios del sentido pésame, del mensaje de apoyo, del pesar, reforzados por emoticones tristes, que ya son habituales a la hora de manifestar las emociones. A las transmisiones las acompañan un sentido de familiaridad, de sentirse en una sala en la que los participantes deben estar vinculados a la red de la que participaba el difunto. Asimismo, cuando en la sala aparecen personas no identificables, ocurre lo mismo que en los funerales realizados antes de la pandemia. La gente murmura, o pregunta en otras redes que no sean del conocimiento de todos los participantes, quién es ese que

apareció y que no conocen, o preguntan por qué se conectó tal o cual persona que no es reconocida o aceptada por el grupo de deudos. Al final, no son diferentes los móviles de articulación, producción de sentido colectivo y organización social que median entre los entierros presenciales de nutridas participaciones con los entierros virtuales donde los deudos y demás actores siguen interactuando desde la distancia.

La participación social mediada por los espacios virtuales también se hace visible en las expresiones escritas, en las listas de mensajes e interacciones de despedida, en las notas de lamentación compartidas, los grupos de WhatsApp cargados de sentidos pésame, y otros formatos de participación que quedan presentes como testimonio y compromiso colectivo de verificación y asistencia, tal como si de una obligación social se tratara.

En la interacción virtual, los mensajes escritos o gráficos se cruzan durante toda la reunión, pero tienen un momento clímax, un tiempo en que demandan mayor aparición: el instante crítico de la despedida, de la deposición de las cenizas, o el féretro y cuando la reunión está por finalizar. En esto tampoco hay una diferencia marcada con los funerales presenciales en los que la despedida final es el momento de mayor tensión y congoja en el que la gente dice más de lo que siente o de lo que se debe decir, pues son momentos singulares del drama donde las situaciones límite se desenvuelven.

En estas circunstancias hay actores que no encuentran su lugar o pierden la capacidad de maniobra, como ocurre con los familiares desplazados de su rol en la narración de Cortázar y en los formatos más recientes en los que la muerte toma una connotación híbrida; es decir, cuando la experiencia virtual y presencial de tratar con la muerte se traslapan. Como toda zona de contacto, esto da espacio para equívocos, reiteraciones, sobrentendidos y malentendidos.

Semanas después de que el cuerpo del padre de Gaspar es conducido a cremación, la familia tuvo acceso a las cenizas, por lo que organizaron una ceremonia de despedida. La familia puso a circular una invitación a la deposición final de las cenizas en un parque cementerio del norte de Bogotá. Al ver la invitación, escribí a los familiares indicándoles que los iba a acompañar. Después, me preguntaron cómo iba a hacer para llegar hasta el lugar si yo vivía fuera de la ciudad, a lo que pregunté que cuál era el enlace de conexión para asistir a la ceremonia. Me preguntaron

qué les estaba diciendo, que si acaso no entendía que esta despedida no tenía sala virtual. Esta fue de las primeras que se hacía de nuevo en forma presencial, aunque con acceso restringido. Me había hecho a la idea que era otro enlace, otra reunión más como las que ya habían ocurrido con otras personas de mi entorno que habían fallecido en los últimos meses. Al final, la habilidad de interacción social y de conocimiento de la situación y el contexto también hace parte del proceso de habituarse y saber tratar socialmente con la muerte.

Los márgenes del duelo: la expresión íntima de la muerte y su expresión patrimonial

A pesar de su carácter público, y la dimensión colectiva, ya sea física o virtual, los rituales y manifestaciones fúnebres traen un conjunto de expresiones, diálogos y registros que, tal como ocurre con otros momentos de la vida social, se hacen manifiestos en la trastienda del espacio social, en los invisibles subregistros de lo que no es público pero que tiene incidencia directa en la vida colectiva.

Estas expresiones son las que se dan en el momento en que el ritual de la muerte, aparte de los dominios visibles, ocurre en escenas introspectivas, silenciosas y no declaradas que toman su lugar en la individualidad de los sujetos. La función social de la muerte y el sostenimiento que hace de la trama social se potencian en los espacios íntimos y reflexivos cuando se procesan y depuran otras dimensiones de la pérdida, el duelo y la recomposición social, fases transitadas en la experiencia del morir.

Identifiquemos algunos rasgos de cómo el trato con la muerte se hace presente en el espacio individual que cada actor tiene, pero manteniendo relación con el carácter social y público en el que está inserto. El manejo de la muerte reconoce espacios privados o íntimos que se representan en la figura del duelo: forma en que se experimenta la pérdida de aquellos que coinciden y participan en la trama de nuestra vida social y afectiva (Pérez & Lucena, 2000). El duelo, también es el manejo del dolor físico y moral, individual y colectivo, que produce la muerte de un cercano, lo que implica un manejo de ese dolor por parte de los deudos. Esto pasa tanto por situaciones de manejo social, como las condolencias públicas, las

declaraciones, carteles y obituarios de lamentación, como por prácticas íntimas donde se experimentan las secuelas de la pérdida.

En ambas situaciones, una práctica se impone: la presencia reiterativa del silencio en los espacios del duelo o la de una sonoridad solemne que envuelve a los espacios de la muerte. Esta situación parece ambivalente, pues la muerte es todo, menos silenciosa. A los llantos, los rumores, las expresiones ruidosas del dolor, se las presentan cubiertas de silencio, quizá por la idea trascendente en la religiosidad cristiana de que la muerte implica un descanso eterno que se debe respetar con el silencio, o el hecho manifiesto de que los muertos no hablan, y que hay que hacer eco de ese silencio fatal que los representa y así escuchar la ausencia que generan.

De esta manera, el silencio es otra de las formas en que se expresa y gestiona la partida. Es la idea consolidada de un mutismo público la que demanda que existan numerosos signos y referencias que consolidan una estética, una memoria y una simbología alrededor de la muerte. La significancia de esos silencios en las mediaciones con la muerte es la que impulsa la emergencia de manifestaciones, expresiones y valoraciones pensadas como patrimonios, que han logrado posicionarse en una conciencia pública donde las prácticas alrededor de la muerte son referencias directas de los procesos de recomposición y revitalización social. En este contexto, la muerte y sus procesos se convierten en referencias y valoraciones de la forma en que las sociedades van produciendo maneras de contarse a ellas mismas por medio de actuaciones como las de los memoriales, epitafios, referencias visuales, simbologías, producciones estéticas y repertorios materiales que albergan referencias significativas.

En tiempos de pandemia, las manifestaciones y actuaciones de estos rasgos y tratos con la muerte ha cobrado una densidad significativa, y el formato virtual ha desplegado otras posibilidades en el repertorio colectivo y la expresión patrimonial de las prácticas funerarias. En especial, han destacado expresiones y contenidos intangibles, esos que Bronislav Malinowsky ha llamado «los imponderables de la vida social». La muerte no es solo una representación de motivos y expresiones presentes en el espacio o demarcados en una impronta material, la muerte es también una experiencia cognitiva, sensitiva, susceptible de ser narrada, recordada, transformada y también olvidada, como ocurre con los procesos que hacen manifiesta, crítica y posible la vida colectiva.

Las dimensiones virtuales hacen explícitas esas formas en que se trata con la muerte. La presencialidad simultánea, la interacción con la red de apoyo y duelo mediante las salas de velación y los registros digitales, la expresión gráfica y comunicativa de la pérdida, el desarrollo de interfases del duelo, la reacomodación a los momentos críticos, la función social del ritual ahora virtualizado son elementos clave que ratifican que las expresiones patrimoniales y realidades sociales de la muerte siguen siendo vigentes y manifiestas y, quizá con más fuerza, con más pertinencia cuando las sensaciones de riesgo y amenaza, por la pandemia y otros conflictos sociales, son todavía evidentes.

Los estudios del patrimonio cultural han generado reflexiones sobre la noción de valor y el manejo o activación del conjunto de valores que se atribuyen a una manifestación material e inmaterial. En tiempos recientes, frente al impacto de la última pandemia, vemos que las manifestaciones patrimoniales han estado en constante transformación. Con el confinamiento, los espacios se fueron también disponiendo de otra manera, incluyendo las formas de valorar y de mediar con la muerte y sus valores patrimoniales.

Las formas de valorar la muerte fueron interactuando en otros formatos. La mediación virtual generó nuevas interacciones y contenidos, así como maneras distintas de encontrarse con las experiencias de la muerte que cuentan a su vez con valores patrimoniales. Esto se debe a que la escena virtual como espacio de interacción social también es un espacio donde nos reafirmamos en nuestras convicciones, formas de ser y representar. De este modo, hay prácticas funerarias que se mantienen en el esquema virtual y que también producen sentimiento, formas de reconocimiento colectivo y maneras de ser. La interacción virtual con el féretro, con la memoria del muerto, o con los momentos rituales, como el velorio, el entierro, los novenarios, las misas de mes, las reuniones entre amigos para conversar, beber y despedir a los ausentes dan cuenta que la muerte sigue siendo motivo de encuentro y revitalización.

Referencias

Ariès, P. (2011) *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*. Acantilado.Ariès, P. (1983). *El hombre ante la muerte*. Taurus.

Bauman, Z. (1992). *Mortality, Immortality and Other Life Strategies*. Polity Press.

Bloch, M., & Parry, J. (Eds.). (1982). *Death and the regeneration of life*. Cambridge University Press.

Caraballo Perichi, C. (2008). La memoria de la muerte como patrimonio colectivo. *Argos*, *25*(49), 85-98. http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-16372008000200006

Cortazar, J. (2012). Conducta en los velorios. *Ciudad Seva*. *Casa digital del escritor Luis López Nieves*. https://ciudadseva.com/texto/conducta-en-los-velorios/ (Trabajo original publicado en 1962).

Delumeau, J. (2012). *El miedo en Occidente:(Siglos XIV-XVIII). Una ciudad sitiada*. Taurus.

Márquez E., & Araujo, R. (2018). La muerte en México. Una mirada desde el patrimonio cultural. En C. del Carpio, G. E. Newell, & R. Araujo (Orgs.), *Estudios sobre el patrimonio cultural de Chiapas* (pp. 169-204). Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

Hertz, R. (1990). *La muerte y la mano derecha*. Alianza editorial.

Pérez, B. (2019, noviembre 11-16). *«Eternidad sagrada» o «muladar perpetuo»: leyes, decretos y acuerdos en torno al destino de los cadáveres de ajusticiados y caídos en batalla durante los procesos de independencia neogranadino*. [Sesión de conferencia]. XX Encuentro Iberoamericano de Valorización y Gestión de Cementerios Patrimoniales. Los cementerios como recurso cultural, y turístico y educativo, *Málaga*, España. file:///D:/Documentos%20de%20HP/Downloads/Dialnet-EternidadSagradaOMuladarPerpetuo-7952227.pdf

Pérez, P., & Lucena, R. (2000). Duelo: una perspectiva transcultural. *Psiquiatría Pública*, *12*(3), 259-271.

Quintero, P., Gómez, C., & Giedelmann, M. (2022). Y yo…, ¿a quién lloro? Manifestaciones de duelo en el Jardín Cementerio Universal de Medellín, Colombia. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, (46), 204-234. https://doi.org/10.7440/antipoda46.2022.09

Turner, V. (1974). Dramas sociales y metáforas rituales. En *Dramas Fields, and Metaphors* (pp. 23-59). Cornell University Press.

Viñuales, R. G. (2005). El patrimonio funerario en Latinoamérica. Una valoración desde la historia del arte contemporáneo. *Apuntes: Revista de estudios sobre patrimonio cultural*, *18*(1-2). https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/revApuntesArq/article/view/9057

York, S. (2000). *Remembering well: Rituals for celebrating life and mourning death*. John Wiley & Sons.

Memorias, testimonios e historias difíciles

Encuentros virtuales con sobrevivientes de la ESMA. El Museo Sitio de Memoria ESMA y la difusión de entrevistas virtuales con sobrevivientes del centro clandestino de detención Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA)

Marcos Tolentino

El Museo Sitio de Memoria ESMA fue inaugurado en mayo de 2015 en el llamado Casino de Oficiales, uno de los edificios del Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos (ex Escuela de la Armada, ESMA). Desde 2004, el sitio de memoria funciona en el predio de la antigua Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), donde durante la última dictadura cívico-militar (1976-1983) operó un centro clandestino de detención, que se volvió, tras la transición democrática, un sitio emblemático en las representaciones sobre las desapariciones (Feld, 2021). El edificio donde se instaló el Museo tuvo un rol particular en el periodo de la dictadura: allí estuvieron secuestradas y fueron torturadas las personas puestas en libertad, sobrevivientes, las que se encuentran desaparecidas, y los bebés nacidos en cautiverio y adoptados ilegalmente.

El 12 de marzo de 2020, el gobierno argentino firmó el Decreto de Necesidad y Urgencia (DNU) 260/2020 que dispuso la adopción de medidas para frenar la propagación del nuevo virus. El decreto facultaba al Ministerio de Salud la autoridad para adoptar las medidas de salud pública necesarias, como la posibilidad de disponer el cierre de museos y demás lugares de acceso público. El 20 de marzo de 2020, las medidas sanitarias

fueron ampliadas con la adopción del Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO). La adopción de tales medidas afectó las acciones públicas relativas a las memorias sobre el terrorismo de Estado en el mes en que se concentran iniciativas de homenaje a los desaparecidos y de repudio a la violencia estatal por motivo de los actos alrededor del 24 de marzo, el Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia. En el caso del Museo Sitio de Memoria ESMA, las visitas estuvieron suspendidas entre el 11 de marzo de 2020 y el 16 de enero de 2021. A partir de entonces, la institución concentró sus actividades en la producción de contenido digital. En mayo de 2020, con motivo de cumplirse 50 años de su apertura, se inició el ciclo «Encuentros virtuales con sobrevivientes de la ESMA», producido a partir de relatos de sobrevivientes del centro clandestino de detención. Hasta junio de 2021, fueron realizadas diecinueve entrevistas virtuales con hombres y mujeres que se identifican públicamente como sobrevivientes de la ESMA. Los testimonios están disponibles en el canal de YouTube del Museo Sitio de Memoria ESMA; y siete pueden ser escuchados en el pódcast *Museo Sitio de Memoria ESMA*, disponible en el servicio de *streaming* de audio Spotify.

El objetivo del presente artículo es analizar la producción de las entrevistas virtuales con sobrevivientes como parte de las estrategias desarrolladas por el Museo Sitio de Memoria ESMA durante los primeros momentos de la pandemia del COVID-19. El artículo está dividido en cuatro partes. La primera parte inicia con una discusión sobre la utilización de la ESMA como centro clandestino de detención durante la última dictadura. En la segunda, se analiza el proceso de producción de denuncias y testimonios sobre la ESMA. La tercera, aborda el uso de testimonios en la puesta museográfica del Museo Sitio de Memoria ESMA y en sus iniciativas previo al cierre provisorio en marzo de 2020. La cuarta, analiza cuatro entrevistas lanzadas *online* por el Museo entre mayo de 2020 y junio de 2021, que se centran en las diferencias de los relatos con los fragmentos de testimonios que componen la narrativa del Museo.

La discusión aquí propuesta dialoga con los debates acerca de los avatares de la producción de testimonios por sobrevivientes de los centros clandestinos de detención en Argentina, sus lugares de enunciación y sus usos públicos relacionados a la denuncia humanitaria, la búsqueda por justicia y a la elaboración de memorias relativas a las violaciones a

los derechos humanos cometidas durante el proceso de violencia política de los años setenta. Frente a la ausencia de otras fuentes documentales, esos testimonios son piezas clave para la identificación de los espacios donde funcionaron centros clandestinos de detención y, en algunos casos, para su «recuperación» como sitios de memoria (Lampasona & Larralde Armas, 2021, p. 64)[30]. La práctica testimonial debe ser analizada al considerar los avatares que permitieron a los sujetos recomponerse subjetivamente tras una experiencia límite, y debe dotar lo vivido de sentido al agregar sus propias experiencias de desaparición y de supervivencia a una trama narrativa (Lampasona, 2017); y las condiciones históricas que facilitaron u obstaculizaron la emergencia y circulación de distintos tipos de testimonios, así como de sus contenidos tanto por lo que dicen como por lo que silencian (Messina, 2012; Jelin, 2017, pp. 245-247).

La utilización de la ESMA como centro clandestino de detención

Ubicada en la zona norte de la ciudad de Buenos Aires, la ESMA abarcaba un predio de diecisiete hectáreas, cedido por la Municipalidad a la Marina en 1924 para la instalación de la Escuela de Mecánica, destinada a la formación de suboficiales. Entre 1976 y 1983, algunos de los edificios construidos en el terreno fueron utilizados para el funcionamiento de un centro clandestino de detención. Sin embargo, las reconstrucciones de las dinámicas represivas en la ESMA suelen centrarse en una etapa específica de su desarrollo, entre 1977 y 1978, en que se produjo un pico de secuestros de militantes de Montoneros y un número importante de sobrevivientes que testimoniaron sobre sus experiencias de cautiverio. Como señaló Claudia Feld, «las modalidades de reclusión fueron variando con el tiempo, a lo largo del período dictatorial» (Feld, 2012, p. 336). Así, los intentos de reconstrucción del despliegue represivo en la ESMA deben reconocer los límites que se colocan al considerar las especificidades de dos períodos: la etapa de configuración del centro clandestino durante el

[30] Según Claudia Feld (2021, p. 20), «la noción de recuperación describe, tanto en el lenguaje nativo como en el institucional, los procesos de construir sitios de memoria en lugares que funcionaron como CCD [centros clandestinos de detención]».

1976, y la etapa entre 1979 y su cierre definitivo en 1983 (Fernández-Barrio, 2021, pp. 46-47).

Durante la última dictadura, actuó en la ESMA el Grupo de Tareas (GT) 3.3, una unidad operativa y de inteligencia dependiente del Comando de Operaciones Navales de la Armada Argentina. En los primeros meses de 1976, el GT 3.3 operó subordinado al Servicio de Inteligencia Naval (SIN). Los oficiales del SIN coordinaban la obtención de información bajo tortura para la planificación de nuevos secuestros, mientras los miembros del GT eran responsables por los operativos de secuestro y la gestión de las personas detenidas-desaparecidas. Entre 1976 y comienzos de 1977, se inició un proceso de creciente autonomía del GT en relación al SIN como resultado del ascenso del capitán de corbeta Jorge Acosta, el Tigre, como jefe de Inteligencia de la Unidad de Tareas (UT) 3.3.2, y de los vínculos entre los integrantes del GT y el «proyecto político» del almirante Emilio Eduardo Massera[31]. Así, entre 1977 y 1978, tanto el SIN como el GT se dotaron de sus propios equipos operativos y de inteligencia al dividir las personas detenidas-desaparecidas que estaban a cargo de cada grupo. A partir de 1979, tras el paso al retiro de Massera, el SIN volvió a controlar el funcionamiento cotidiano del centro clandestino.

El núcleo central de las actividades represivas fue el llamado Casino de Oficiales. Pero otras instalaciones del predio también fueron utilizadas de distintas maneras, como la Enfermería, el Pabellón COI, el edificio Cuatro Columnas y los lugares de trabajo (Conte, 2012, p. 77). Las actividades represivas del GT 3.3 y el sometimiento de los cuerpos y las subjetividades de las personas bajo su control no se restringieron a los muros del predio (Slatman, 2012; Lewin & Wornat, 2014; Feld & Franco, 2019; Fernández-Barrio & González Tizón, 2020). No hubo tampoco una interrupción en las actividades de la escuela de suboficiales, manteniéndose hasta 1983 una coexistencia entre el uso formal del espacio con el despliegue de prácticas clandestinas que configuraron la desaparición forzada de

[31] El almirante Emilio Eduardo Massera fue uno de los miembros de la primera Junta Militar que gobernó de facto Argentina durante la última dictadura. Como comandante jefe de la Armada, tenía la ESMA bajo su dirección. Pero además de ser el más alto responsable por las violaciones allí cometidas, Massera estuvo directamente involucrado en la dinámica del centro clandestino. Massera tenía aún planes políticos personales que excedían sus roles institucionales, como su ambición de construir un nuevo partido que pudiera llegar al poder por vía electoral y suceder la dictadura. Ver: Feld & Franco, 2019, pp. 11-12.

personas. Además, suboficiales, cadetes aspirantes y colimbas participaron de las tareas represivas desarrolladas en la ESMA. También actuó allí personal de la Prefectura Naval Argentina (PNA), Ejército, Policía Federal Argentina (PFA), y Servicio Penitenciario Federal (SPF) (Slatman, 2012; Feld & Salvi, 2021; Fernández-Barrio, 2021).

Según estimaciones, cerca de 5000 personas estuvieron secuestradas en la ESMA. Al ingresar, ellas eran encapuchadas y llevadas al sótano del Casino de Oficiales, espacio que fue acondicionado para los interrogatorios bajo tortura. Allí fueron concentradas también las personas previo al «traslado», eufemismo utilizado por los represores para referirse a la desaparición definitiva (Calveiro, 2008, pp. 38-39). Después de las torturas, eran llevadas a la «Capucha» ubicada en el tercer piso del edificio, donde eran mantenidas esposadas de pies y manos, y pasaban a ser identificadas por números en vez de sus nombres. Fueron utilizados paneles de madera para aislar las personas cautivas en cubículos con colchones al piso, denominados «cuchas». A partir de 1977, funcionó en el tercer piso una maternidad clandestina, identificada por sobrevivientes como «pieza de las embarazadas», donde se quedaban las mujeres embarazadas y eran realizados los partos. Otro lugar adaptado para el cautiverio fue el altillo del Casino de Oficiales, denominado «Capuchita», donde las condiciones de cautiverio eran aún más duras y se convivía con sesiones de tortura realizadas allí mismo. En algunas ocasiones, la «Capuchita» fue también el espacio de reclusión de personas secuestradas por la Fuerza Aérea, el Ejército y el SIN (Slatman, 2012, p. 8; Feld, 2017; van Drunen, 2017).

Una minoría de las personas secuestradas por la ESMA realizó tareas intelectuales o manuales bajo las órdenes, la supervisión y la amenaza de los integrantes de la UT 3.3.2 como parte de lo que los victimarios de la ESMA denominaron «proceso de recuperación». En la ESMA, esas tareas fueron de tres tipos: el mantenimiento del edificio Casino de Oficiales; la falsificación de documentos, que se concentró en los laboratorios del sótano; y tareas intelectuales que se desarrollaron en la «Pecera». La «Pecera» fue una estructura montada en 1977, similar a una agencia de noticias, donde las personas eran obligadas a trabajar confeccionando traducciones, informes de la prensa internacional, análisis de la situación política, etcétera.

Claudia Feld y Marina Franco señalan que la noción de «proceso de recuperación» corresponde a un eufemismo que, al mismo tiempo en que

esconde el sometimiento de las personas detenidas-desaparecidas utilizadas como «recursos humanos» y obligadas a demostrar bajo la permanente amenaza de ser asesinadas que habían dejado atrás su identidad militante, se lo presenta como algo que parecería beneficioso para ellas. Sin embargo, el «proceso de recuperación» no involucró decisiones tomadas por las personas tildadas como «recuperables», ni significó la supervivencia de todas. Además, el grupo minoritario que fue obligado a participar fue también sometido a violencias distintas, como el control sobre sus apariencias, debiendo parecer siempre «respetables»; las interacciones con los miembros de la UT 3.3.2, para las cuales debían estar a disposición, como salidas a casas-quintas, restaurantes, discotecas y visitas a sus familias; y, en el caso específico de las mujeres, los reiterados abusos y violencias de género (Feld & Franco, 2019, pp. 6-8).

La producción de denuncias sobre la ESMA

Las primeras denuncias sobre la utilización de la ESMA como centro clandestino fueron producidas por una cadena informativa de la organización Montoneros: la Agencia de Noticias Clandestinas (ANCLA). El 27 de agosto de 1976, ANCLA distribuyó el cable informativo «Denuncian como centros de detención a guarniciones militares» en que se señaló que Eva Arancibia de Torres había denunciado en un *habeas corpus* interpuesto en favor de su hijo, Mario Rufino Torres, que él estaría privado de su libertad en la ESMA (Bufano & Lotersztain, 2012, p. 39). En 1977, el creador de ANCLA, Rodolfo Walsh, mencionó a la ESMA como un espacio de tortura y muerte, desde donde se «tiraban cuerpos» en el Río de la Plata, en la «Carta abierta de un escritor a la Junta Militar» (Walsh, 1977). El 25 de marzo, mientras distribuía copias del documento por buzones de correo en Buenos Aires, Walsh fue asesinado y llevado sin vida a la ESMA.

En los primeros meses de la dictadura, pero en el registro de la denuncia humanitaria, la ESMA pasó a ser señalada como un local de cautiverio y tortura en documentos producidos por organizaciones del exilio argentino y otras que actuaban en el exterior. El 16 de agosto de 1976, Amnistía Internacional (AI) distribuyó desde Londres el informe *Testimonies on persons, torture and detention in Argentina*, que incluía el testimonio de

una mujer no identificada que relató el asombro que le causó lo que le contó un chico con quien ella había compartido su cautiverio sobre lo que él presenció en la ESMA (Gutman, 2015, pp. 43-44). El 23 de marzo de 1977, AI presentó en una conferencia de prensa el *Informe de una misión de Amnistía Internacional a la República Argentina. 6-15 de noviembre de 1976*, producido a partir de una misión investigadora de la organización en la Argentina. En la sección «Desapariciones», AI afirmó que eran «abrumadores» los elementos que comprobaban que las personas desaparecidas estaban privadas de su libertad por los servicios de seguridad en «centros no oficiales de detención». El informe incluyó a la ESMA en una lista de los espacios represivos citados con más frecuencia por los testimonios recogidos (Amnistía Internacional, 1977, p. 43).

También, en marzo de 1977, la Comisión Argentina por los Derechos Humanos (CADHU) publicó en Madrid el libro *Argentina: Proceso al Genocidio*. El libro fue el resultado de las denuncias recogidas por los integrantes de la CADHU y llevadas al exterior con la transferencia de la sede del organismo de Buenos Aires a la capital española. En su denuncia, la CADHU señaló a la ESMA como uno de los locales hacia donde eran llevadas las personas detenidas por las Fuerzas Armadas y de seguridad en que las prácticas de tortura asumieron «características monstruosas» (CADHU, 2013, pp. 70-71). Para dotar a su denuncia de materialidad, el libro tenía un apéndice, «Testimonios y denuncias», con testimonios de sobrevivientes de centros clandestinos (González Tizón, 2016, p. 168; 2021, p. 11). Uno de los testimonios reproducidos fue el de una mujer identificada como Ema Parafierito. Esa misma denuncia ya había sido publicada en agosto de 1976 por AI, en la que ella contó lo que había escuchado sobre la ESMA, pero sin identificarse (CADHU, 2013, p. 194).

El testimonio de Parafierito fue reproducido también en el documento «Represión y tortura en Argentina», difundido en febrero de 1978 por la Comisión de Familiares de Víctimas de la Represión en la Argentina, una organización formada por familiares de desaparecidos que se encontraban exiliados en Tel Aviv. En el documento, se denunció que algunas de las víctimas de los secuestros realizados por las Fuerzas Armadas eran llevadas a cuarteles o comisarías, como la ESMA, para ser torturadas. La denuncia señaló una distinción entre los «lugares comunes», como la ESMA, y los llamados «campos de concentración», que no tenían una existencia

formal (Amorós, 2011, pp. 152-154). En otro contexto, cuando ya estaba extendido el uso de la categoría «campo de concentración» para referirse a los centros clandestinos de detención, en junio de 1978, el Comité de Defensa de los Derechos Humanos en el Cono Sur (Clamor) publicó en San Pablo su primer boletín, en el que señaló a la ESMA como uno de los 60 «campos» identificados por testimonios de «sobrevivientes exiliados» en Brasil (Tolentino, 2020).

Un rasgo común entre las denuncias iniciales sobre la ESMA fue la ausencia de testimonios de sobrevivientes del propio centro clandestino. A partir de 1978, hubo un cambio cuando la voz de sobrevivientes se convirtió en un importante recurso para denunciar lo que estaba ocurriendo en Argentina; producir saberes sobre la represión clandestina, como la identificación, ubicación y funcionamiento de centros clandestinos; y salvar vidas de personas detenidas-desaparecidas. Para eso, fue importante la salida al exilio de sobrevivientes que en el exterior encontraron la posibilidad de elaborar sus propias experiencias de desaparición y presentar públicamente testimonios en distintos «circuitos testimoniales» formados por organizaciones y entidades que hicieron públicos sus relatos (Ayala, 2019; Confino & González Tizón, 2022).

Previo al mundial de fútbol en Argentina, repercutió en el exterior el testimonio de Horacio Maggio. Tras fugarse de la ESMA el 15 de febrero de 1977, Maggio escribió una carta relatando su experiencia de cautiverio. El relato fue enviado a la CADHU, lo que permitió que fuera publicado antes del asesinato de su autor a manos del Ejército el 4 de octubre. En septiembre, Jaime Dri, quien se fugó de la ESMA, brindó su testimonio en una conferencia de prensa en la sede del Partido Socialista en París. El testimonio fue publicado enseguida por la Secretaría de Prensa del Movimiento Peronista Montonero (MPM) (Confino & González Tizón, 2022, p. 9).

A finales de 1978, se extendió en el gobierno militar la percepción de que enfrentaba una situación de aislamiento internacional, en paralelo con el crecimiento de voces opositoras dentro y fuera del país. En ese escenario, y como una estrategia para mejorar la imagen de la dictadura en el exterior, en noviembre de 1978 se hizo una invitación a la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) para inspeccionar *in situ* en Argentina. La visita, que inicialmente fue acordada para

mayo de 1979, se concretaría apenas en septiembre, lo que le permitió a la Junta Militar prepararse ocultando rastros de su accionar represivo ilegal, al intimidar militantes de organizaciones de derechos humanos y al reforzar sus políticas informativa y propagandística (Jensen, 2010). En la ESMA, la confirmación de la visita de la CIDH coincidió con el pase al retiro del almirante Massera, en septiembre de 1978, cuando se iniciaron una serie de transformaciones en el espacio y en las prácticas del centro clandestino. Uno de los cambios fue la liberación de un conjunto de militantes de Montoneros que habían atravesado un cautiverio prolongado, incluyendo la incorporación al «proceso de recuperación», y quienes se los fue impuesto el exilio como condición para su liberación (Confino & González Tizón, 2022, p. 11).

Durante la visita de la CIDH, entre septiembre y octubre de 1979, las personas que seguían detenidas-desaparecidas en la ESMA fueron llevadas a una isla del Delta del Paraná, a pocos kilómetros de Buenos Aires. La isla «El Silencio» funcionó como una continuidad de la ESMA, en que las personas secuestradas siguieron divididas entre las que eran obligadas a trabajar y las que se quedaban tabicadas en condiciones inhumanas. El Casino de Oficiales pasó por reformas para modificar los espacios denunciados en el exterior. Al llegar al país, la CIDH hizo inspecciones oculares a sitios denunciados como centros clandestinos de detención. Sin embargo, el Casino de Oficiales visitado por los comisionados no coincidió con los planos de planta presentados en las denuncias. En su informe lanzado en 1980, la CIDH afirmó que no encontró allí personas detenidas, sino un edificio en refacción (Feld, 2012, pp. 345-36).

En octubre de 1979, tres sobrevivientes de la ESMA, Sara Solar de Osatinsky, Ana María Martí y Alicia Milia de Pirles, testimoniaron en la Asamblea Nacional de Francia. La elaboración del relato presentado fue gestada colectivamente durante varios meses por un grupo de sobrevivientes y militantes de Montoneros que se reunieron en España. La iniciativa se concretó a pesar de las amenazas de represalias a las personas que seguían detenidas-desaparecidas y a quienes hicieran denuncias en los foros internacionales (Ayala, 2019; Confino & González Tizón, 2022, pp. 12-13). El testimonio de las «tres liberadas de la ESMA» fue publicado en el mismo año por la CADHU con detalles de las vivencias en cautiverio, planos del centro clandestino y listados de personas secuestradas y de

integrantes del GT 3.3 (Feld, 2012, pp. 339-345). La publicación generó diferentes reacciones entre las comunidades de exiliados argentinos y militantes de los derechos humanos, sobre todo por afirmar que la mayoría de las personas desaparecidas habían sido asesinadas como parte de un plan, cuya responsabilidad institucional era de las Fuerzas Armadas (Crenzel, 2008, p. 44; Jensen 2010, pp. 122-123).

La publicación del testimonio de las «tres liberadas» de la ESMA formó parte de un conjunto de testimonios publicados por la CADHU entre 1979 y 1983, denominados por Rodrigo González Tizón como la «serie CADHU». El uso del término «serie» se justifica por la estructura básica compartida por los documentos, con tópicos que se repetían, construyendo una denuncia con base en distintos «casos» (González Tizón, 2016, p. 169). La construcción de «casos» dialogaba con la tradición jurídica de la CADHU y con una coyuntura en que se discutía un horizonte de justicia punitiva para los responsables por los crímenes denunciados (Jensen, 2019; González Tizón, 2021, pp. 22-23). Era también el resultado de la influencia de los modelos de denuncia que circulaban en el exterior y que resultaron en una homogeneización de los relatos según los criterios de las narrativas humanitarias (Crenzel, 2008, pp. 46-50). La «serie CADHU» publicó veinticinco testimonios de sobrevivientes sobre distintos centros clandestinos, pero con un predominio de relatos oriundos de la ESMA, como el testimonio de Andrés Ramón Castillo y Graciela Daleo, publicado en 1982 (González Tizón, 2016, pp. 170-171).

En paralelo, la ESMA empezó a ser denunciada como un centro clandestino de detención en la prensa argentina. El proceso se inició con la repercusión mediática a partir de fines de 1982 de causas judiciales que involucraron a Massera en casos de desapariciones y de denuncias de organizaciones de derechos humanos. En abril de 1983, los diarios publicaron integralmente un listado de 47 centros clandestinos de detención, que incluía la ESMA, producido por el Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS). El 19 de octubre, la revista *Siete Días* publicó el testimonio del sobreviviente Raúl Lisandro Cubas ante American Watch y AI en Washington (González Tizón, 2021, p 29). En enero de 1984, Cubas brindó otra entrevista a la revista *Gente*, que, al mes siguiente, publicó una nota con relatos de tres «torturadas» de la ESMA, término entonces utilizado para referirse a sobrevivientes de centros clandestinos de detención:

Sara Solarz de Osatinsky, Ana María Martí y Susana Burgos (Feld, 2015, pp. 288-289; Franco, 2017, pp. 201-202, 244).

Con el fin de la dictadura, uno de los embates políticos puestos en el espacio público fue cómo presentar a los desaparecidos como víctimas de violaciones y de crímenes aberrantes y sistemáticos frente a discursos que reivindicaban y justificaban la represión, como una «guerra contra la subversión» (Feld & Franco, 2015, pp. 328-390). La circulación de las primeras noticias sobre la ESMA generó un conocimiento fragmentario acerca de cómo ocurrieron las desapariciones, sin permitir la comprensión de cómo el predio había se configurado como un espacio donde se produjeron muchos de los casos, ni su inserción como parte de un sistema represivo planificado por las Fuerzas Armadas.

El cambio empezó a partir de 1984, con el inicio de las investigaciones de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP). Además de reunir testimonios producidos en el país y en el exterior, y de realizar una convocatoria pública para recibir nuevas denuncias, la CONADEP inspeccionó lugares denunciados como centros clandestinos. El 9 de marzo, se realizó la inspección a la ESMA (Crenzel, 2008, pp. 75-79). A diferencia de lo que ocurrió tras las inspecciones a otros espacios, la ESMA no fue señalada en la prensa como un «descubrimiento» de la Comisión, pero pasó a ser mencionada como «uno de los mayores centros operativos de la lucha antisubversiva que se realizó en el país» (Feld, 2008, p. 92). El informe final de la CONADEP, publicado el 28 de noviembre bajo el título *Nunca Más*, incluyó a la ESMA entre uno de los 340 centros clandestinos que funcionaron en todo el territorio nacional y que fueron parte indispensable de la política represiva a cargo del Estado y de las Fuerzas de Seguridad. El informe traía una descripción detallada de la utilización del Casino de Oficiales, al tomar los testimonios de sobrevivientes como pieza central para recomponer la materialidad del espacio (CONADEP, 1984, pp. 54-55, 81-84; Crenzel, 2008, pp. 120-124).

El 20 de octubre de 1984, el CELS publicó el folleto *Testimonio sobre el centro clandestino de detención de la Escuela de Mecánica de la Armada Argentina (Esma)*, producido a partir del testimonio de un sobreviviente, Victor Basterra, y con un dosier de documentos y fotos sustraídas por él de la ESMA. Basterra era un obrero gráfico sindicalista y militante de las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP) que estuvo secuestrado en la ESMA

entre 1979 y 1983. En enero de 1980, formó parte del «proceso de recuperación» en que le fueron asignadas tareas en el Sector Documentación, donde debía sacar fotos y confeccionar documentos falsos para los miembros del GT 3.3. Cuando sus salidas para visitas familiares fueron autorizadas, Basterra empezó a sacar hacia afuera fotos de represores, de detenidos-desaparecidos y otros documentos. Una vez en libertad, pocos días antes del fin de la dictadura—y en la condición de «libertad vigilada», en que recibía visitas y era amenazado por represores de la ESMA— Basterra se dedicó a armar el dosier con el material que había sustraído y luego lo presentó al CELS (Feld, 2014).

El 22 de julio de 1985, Basterra brindó su testimonio en el marco del Juicio a las Juntas en que fueron juzgados los integrantes de las tres primeras Juntas Militares que gobernaron *de facto* Argentina entre 1976 y 1982. Las exposiciones de los casos vinculados a la ESMA se concentraron sobre todo entre el 17 y 25 de julio, periodo en que testimonios de familiares de personas desaparecidas vistas con vida en la ESMA, de testigos de sus secuestros, de militares que brindaron detalles sobre la actividad represiva en el predio y de sobrevivientes aportaron detalles y pruebas sobre cada caso. Los largos testimonios de sobrevivientes de la ESMA ganaron una repercusión pública particular, pues brindaron detalles abrumadores sobre las experiencias vividas en el centro clandestino (Galante, 2019, pp. 79-87).

Según Claudia Feld, en la posdictadura, la palabra de sobrevivientes que se presentaron como testigos era una «palabra amenazada»: «Dar testimonio significaba […] tornar creíbles las palabras de quienes habían sido considerados, durante la dictadura, como enemigos y, sobre todo, mostrar lo que nadie —más allá de las víctimas directas y de los perpetradores— había visto» (Feld, 2015, p. 706). En ese contexto, los espacios institucionales fueron importantes para el reconocimiento de la veracidad de las informaciones aportadas en sus testimonios. A pesar de ello, todavía no era sencillo recuperar en sus relatos las trayectorias militantes. Uno de los pilares constitutivos de la narrativa humanitaria que se impuso en las estrategias de denuncia durante la dictadura y en los relatos producidos en el marco de la investigación de la CONADEP y del Juicio a las Juntas fue el énfasis puesto en la inocencia de las víctimas de las desapariciones. Consecuentemente, las personas que salieron con

vida de los centros clandestino de detención silenciaron en sus testimonios sus compromisos políticos previos a sus secuestros (Crenzel, 2008; Lampasona & Larralde Armas, 2021, p. 176).

El Juicio a las Juntas fue seguido de otros procesos judiciales contra perpetradores que actuaron en la ESMA, como Rubén Chamorro y Alfredo Astiz (Feld, 2008, pp. 93-95; Galante, 2019, p. 169). Tras la sentencia del Juicio, la Cámara Federal dispuso la continuidad de las investigaciones. Como resultado, fue presentada la causa n.º 761 que solicitaba el procesamiento de los responsables por 86 casos ocurridos en la ESMA. La causa tramitó entre 1986 y 1988, pero fue suspendida por la sanción de la Ley de Obediencia Debida (Balardini, 2021, p. 171).

En la primera mitad de los años noventa, la vigencia de las llamadas de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida y de los decretos de indultos y los cambios económicos y sociales en el país, resultaron en un «enfriamiento» de la presencia pública de memorias de la dictadura (Jelin, 2017, pp. 141-142). Sin embargo, a partir de mediados de la década, la militancia política de los años setenta se convirtió en tema de los documentales *Montoneros: una historia* (1994) y *Cazadores de Utopía* (1996), y de la trilogía de libros *La Voluntad*, publicada entre marzo de 1997 y marzo de 1998 (Jelin, 2010). Sobrevivientes de la ESMA relataron en esas producciones sus experiencias y aportaron detalles que habían sido silenciados, pues podían generar contradicciones para el reconocimiento de su legitimidad como víctimas/testigos. Ya no se trataban más de relatos que buscaban identificar represores y personas desaparecidas para generar informaciones que podrían ser útiles a la Justicia, sino de reconstruir sus propias trayectorias al abordar temas controvertidos, como la militancia y las situaciones ambiguas que vivenciaron durante el cautiverio. El proceso siguió con la publicación en los años 2000 de libros escritos a partir de testimonios de sobrevivientes (Ramus, 2000; Actis et al., 2001; Villani & Reati, 2011; Lewin & Wornat, 2014).

En marzo de 1995, las declaraciones del capitán de corbeta Adolfo Scilingo sobre su participación en los «vuelos de la muerte» generaron fuertes repercusiones (Feld & Salvi, 2021, p. 18-21). La ESMA volvió entonces a cobrar nueva visibilidad, como lugar de origen de los «vuelos de la muerte», a pesar de haber sido una metodología de eliminación implementada en distintos centros clandestinos. Según Claudia Feld (2021, p. 108): «La

ESMA también empezó a servir como figura representativa del conjunto de los centros clandestinos, operando como metonimia para hablar del sistema de tortura y desaparición». Pocos días después de la primera declaración de Scilingo ocurrió una manifestación de las Madres de Plaza de Mayo en reclamo de justicia en las puertas de la ESMA. El 24 de marzo se realizó allí por primera vez uno de los actos conmemorativos del aniversario del golpe, convirtiéndose en lugar para las manifestaciones públicas de las organizaciones de derechos humanos (Feld & Salvi, 2021, p. 23).

Tres años después, en enero de 1998, el presidente Carlos Menem firmó un decreto que disponía la demolición de la ESMA para la construcción de un lugar verde de uso público, generando una extendida polémica pública y una fuerte reacción de las organizaciones de derechos humanos. En octubre, un amparo judicial interpuesto por dos familiares de desaparecidos, Graciela Lois y Laura Bonaparte, resultó en la prohibición de la acción. El 1 de junio de 2000, la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires aprobó una ley que revocó la cesión del predio de la ESMA a la Marina para que se construyera en el local un futuro Museo de la Memoria (Cabral, 2019, pp. 95-99).

En 2004, el presidente Néstor Kirchner y el jefe del gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Aníbal Ibarra, firmaron un convenio que estableció el desplazamiento de las instituciones militares, la restitución del predio a la ciudad y la creación del Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos. El convenio fue firmado durante un acto realizado en el predio de la ESMA el 24 de marzo de 2004. Durante los días que lo antecedieron, sobrevivientes del centro clandestino ocuparon un rol protagónico en la escena pública, al brindar relatos y entrevistas a los medios de comunicación. El 19 de marzo, un grupo de sobrevivientes recorrió las instalaciones de la ESMA guiando al presidente y otras autoridades presentes (Jelin, 2017, pp. 206-208). A partir de entonces, se inició el proceso de «recuperación» de la ESMA y de todos sus edificios, incluyendo la creación de un sitio de memoria, la refacción de sus edificios y el proyecto de construcción de un Museo de la Memoria. La «recuperación» se completó en 2007, cuando la Armada desalojó los últimos edificios del predio. Al año siguiente, el Casino de Oficiales fue declarado Monumento Histórico Nacional (Guglielmucci, 2013, pp. 251-261; Feld, 2017, p. 113; Larralde Armas, 2020, p. 210).

En paralelo, algunas causas judiciales avanzaron en el país y en el exterior. En 1995, la Cámara Federal dio curso al reclamo por Derecho a la Verdad que los familiares de personas desaparecidas habían llevado al Sistema Interamericano de Derechos Humanos (SIDH). Como resultado, empezaron en distintas ciudades del país los llamados Juicios por la Verdad, que no tenían la autoridad de perseguir penalmente a los represores denunciados, pero que reunieron pruebas sobre las desapariciones. Los juicios por la verdad fueron también un momento en que muchas personas que todavía no habían testimoniado sobre sus experiencias de secuestro y desaparición en los centros clandestinos de detención se animaron a hacerlo. En Buenos Aires, en el Juicio por la Verdad de la causa ESMA fueron solicitadas medidas de prueba sobre víctimas identificadas a las Fuerzas Armadas y al Estado (Balardini, 2021, p. 171).

En el exterior avanzaron también causas judiciales en países europeos por los crímenes cometidos por integrantes del GT 3.3 contra ciudadanos de esos países. En 1990, la Justicia francesa condenó en ausencia a Alfredo Astiz a reclusión perpetua por la desaparición de las monjas Alice Dumont y Leoine Duquet. En 2001, Asitz fue detenido en Argentina a requerimiento de un tribunal ordinario sueco por la desaparición de Dagmar Hagelin, pero no se logró su extradición. En 1997, Adolfo Scilingo fue detenido al presentarse voluntariamente en España ante el juez Baltasar Garzón, y fue condenado en 2005 a 640 años de cárcel. En 2000, Ricardo Miguel Cavallo fue extraditado desde México a España para ser juzgado, pero tres años después volvió a ser extraditado a Argentina debido a la reapertura de una causa judicial por los crímenes cometidos en la ESMA (Memoria Abierta, 2010, pp. 107-118).

En agosto de 2003, el Congreso Argentino aprobó la declaración de inconstitucionalidad de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida. Tras la decisión, el juez Sergio Torres reabrió la causa por los crímenes de la ESMA, al unificar las causas abiertas contra integrantes del GT 3.3, pero interrumpidas entre 1988 y 1989. En 2005, la fiscalía requirió la investigación de cerca de 200 personas por los crímenes cometidos contra más de 600 víctimas. Por ese volumen, la causa recibió la denominación de «megacausa». Sin embargo, hasta el momento, la «megacausa ESMA» fue fragmentada en cuatro causas menores. La primera, «ESMA I», juzgada en 2007, involucró los casos de apenas cuatro sobrevivientes y un

único imputado: Héctor Febres. El juicio generó fuertes críticas debido a la baja cantidad de casos juzgados y a la muerte no esclarecida de Febres por envenenamiento mientras estaba detenido en las instalaciones de la Prefectura Naval. Entre 2009 y 2011, transcurrió el juicio «ESMA II», en el que fueron condenados dieciséis integrantes del GT 3.3 por los crímenes cometidos contra 86 víctimas. El tercer juicio, entre 2012 y 2017, llamado «ESMA Unificada», involucró un total de 789 víctimas, convirtiéndose en el de mayor volumen en la historia del país. De los 68 imputados, 48 fueron condenados, seis fueron absueltos, once fallecieron y otros tres fueron apartados con problemas de salud. Desde agosto de 2018 es juzgada la causa «ESMA IV», que involucra nueve imputados por crímenes de apropiación de bienes de personas secuestradas y enriquecimiento ilícito (Balardini, 2021, pp. 171-172). Además, en 2021, Acosta y Alberto González fueron sentenciados a veinticuatro y veinte años de prisión, en una causa sobre violencia sexual armada a partir de los testimonios de tres sobrevivientes de la ESMA, Silvia Labayrú, María Rosa Pardes y Mabel Zanta (Bullentini, 2021).

El Museo Sitio de Memoria ESMA y los usos de los testimonios

El Museo Sitio de Memoria ESMA fue inaugurado el 19 de mayo de 2015 en un acto que inició los festejos por el 205º aniversario de la Revolución de Mayo. El acto se desarrolló en el acceso al antiguo Casino de Oficiales, cuya fachada del frente fue cubierta por una piel de vidrio donde se hallan fotografías de personas detenidas-desaparecidas en la ESMA[32]. Estuvieron presentes familiares de víctimas, sobrevivientes, referentes de organizaciones de derechos humanos, y la principal oradora fue la presidente Cristina Fernández de Kirchner. La inauguración del Museo ocurrió tras años de debates entre los actores intervinientes en la «recuperación» de la ESMA.

[32] Las imágenes fueron provistas por el Registro Único de Víctimas de la Secretaría de Derechos Humanos y buscan integrar un archivo en actualización permanente. La instalación respondió a la demanda de familiares que no querían que las fotos estuvieran en el interior del Casino de Oficiales (Larralde Armas, 2019, p. 211). Para una descripción de la instalación, ver: Recepción, en Museo Sitio Memoria ESMA (http://www.museositioesma.gob.ar/item/hall-de-entrada/).

Las controversias se centraron sobre todo en el proyecto del Museo de la Memoria, su formato, su construcción y la narrativa que la institución contaría (Feld, 2017, p. 114).

Los debates se iniciaron en 1999 en reuniones convocadas por la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación y en las jornadas «El museo que queremos», organizada hasta 2007 por Memoria Abierta, formada por organizaciones de derechos humanos. Para las jornadas, fueron convocadas personas que actuaban en distintos campos profesionales, que debatieron junto con representantes de las organizaciones de derechos humanos los desafíos de crear un museo de la memoria relativo al período de la última dictadura (Guglielmucci, 2013, pp. 91-93; González de Oleaga, 2019, p. 124). A partir de 2001, Memoria Abierta inició también la constitución de un archivo oral que serviría de base para la constitución del futuro museo (Carnovale, Lorenz y Pittaluga, 2006, p. 29).

Una de las controversias surgidas en los debates se relacionó con el grado de intervención que se haría a los edificios. La posición mayoritaria se orientó a no modificar el Casino de Oficiales, con esto, se privilegió las tareas de conservación, de relevamiento de las marcas edilicias y de las sucesivas transformaciones, y de señalización del lugar como centro clandestino de destino, mientras en el edificio Cuatro Columnas se construiría el museo. La decisión se basó en la premisa de que el Casino de Oficiales cumplía una «función testimonial», sin la necesidad de constituir un relato específico que recordara lo que pasó allí. Además, estuvo vinculada con la necesidad de preservarlo para las investigaciones judiciales en curso (Feld, 2017, p. 115; Lampasona y Larralde Armas, 2021, p. 166). Sin embargo, en 2005, se instalaron carteles en el «vacío» del edificio para construir un relato sobre su uso como centro clandestino, sin afectar su materialidad ni su estructura. Los carteles exponían testimonios de sobrevivientes y otros fragmentos documentales y fueron base para las visitas guiadas al edificio que se hicieron públicas a partir de 2007 (Feld, 2021, p. 24).

A principios de los años 2000 ya se habían producido un caudal de testimonios sobre la ESMA en diversos soportes y formatos, como vimos en la sesión anterior. Sin embargo, se privilegió en los carteles testimonios publicados por la CADHU (1979-1982) y por la CONADEP (1984), cuya producción se basó en las posibilidades de denunciar, investigar, probar

y castigar los crímenes de la dictadura (Lampasona y Larralde Armas, 2021, p. 167). La decisión se relacionó con otra controversia surgida sobre el contenido del futuro museo: «Qué narrativa debía tener, cómo instrumentarlo, qué historia contar allí, mediante qué dispositivos» (Feld, 2017, p.118).

En junio de 2004, se efectuó una convocatoria pública para avanzar en la definición de los contenidos del espacio. Hasta 2006, veintiún propuestas fueron presentadas, en su mayoría provenientes de organizaciones de derechos humanos (Guglielmucci, 2013, pp. 257-259). Algunos puntos de consenso entre las propuestas fueron la necesidad de dar lugar a una multiplicidad de voces y de explicar el contexto histórico que hizo posible la represión, incluyendo el período previo a la dictadura (Feld, 2017, pp. 118-119). Sin embargo, hubo discrepancias en otras cuestiones: a cuánto debería retroceder en el pasado para explicar la dictadura; hasta qué punto se debía incluir el presente en la narrativa; cómo interpelar otros sectores de la sociedad, más allá de las víctimas y los familiares; cómo se valoraría la identidad política de las víctimas, particularmente su militancia en las organizaciones revolucionarias de los setenta; y cómo abordar el «proceso de recuperación» (van Drunen, 2017, pp. 454-458). Por fin, según Claudia Feld, en la confección de los carteles se optó por: «Evitar polémicas internas y a la vez comunicar a los "otros" (actores no "afectados", a los posibles visitantes, a la sociedad en general) algo que no admitiera matices ni interpretaciones polémicas» (Feld, 2012, p. 353).

Los carteles fueron sustituidos con la inauguración del Museo Sitio de Memoria ESMA. El proyecto curatorial fue debatido durante más de dos años, pero no se trató de un proceso libre de conflictos. En marzo de 2013, por ejemplo, la Asociación de Ex Detenidos-Desaparecidos (AEDD) publicó una nota expresando sus desacuerdos ante el proyecto museográfico presentado a las organizaciones de derechos humanos en una reunión realizada el 27 de febrero de 2013 en la Secretaría de Derechos Humanos. En la nota, la AEDD criticó las instalaciones propuestas y la resignificación de espacios como el sótano y señaló para posibles riesgos de deterioro edilicio (AEDD, 2013).

La muestra inaugurada en 2015 preservó elementos de la propuesta presentada a las organizaciones de derechos humanos, pero con modificaciones a raíz de las críticas que se hicieron públicas. La preservación de

la prueba judicial siguió siendo un requisito, se optó por la instalación de estructuras acrílicas removibles y proyecciones que no alteran la construcción y que pudieran deshacerse. En las instalaciones, reproducciones de pruebas sobre el funcionamiento del centro clandestino de detención y los testimonios en diversos soportes pasaron a «revestir» el «vacío» del edificio. Los dispositivos permiten al visitante recorrer las estaciones que componen la muestra sin necesidad de una visita guiada (Cabral, 2019, p. 281; González de Oleaga, 2019, pp. 133-134; Feld, 2021, pp. 26-27; Lampasona y Larralde Armas, 2021, p. 168)[33].

La exposición permanente está ordenada en tres núcleos temáticos: (1) el contexto del período de la última dictadura a escala local e internacional, en que se relata la historia de la ESMA hasta su «recuperación» como sitio de memoria; (2) las tareas del GT 3.3 de inteligencia, logística, secuestros y guardias; (3) las experiencias de cautiverio de las personas detenidas-desaparecidas. Los núcleos temáticos son expuestos sobre todo a partir de fragmentos de testimonios que son utilizados en todos los lugares del Casino de Oficiales donde hay relatos de testigos oculares que dan cuenta de qué sucedía en el espacio físico (Lampasona y Larralde Armas, 2021, p. 169). En la narrativa hay una preeminencia de las voces de sobrevivientes, con dos excepciones: el testimonio de Andrea Krichamr, en la estación «Casa del Almirante», en que ella relató en el Juicio a las Juntas haber visto una detenida desde las ventanas de ese sector del edificio, donde residía la familia del director de la ESMA entre 1976 y 1979, Rubén Chamorro; y el testimonio de Sebastián Rosenfeld Marcuzzo, hijo de Elizabeth Patricia Marcuzzo, detenida-desaparecida en la ESMA, en la «Sala de las embarazadas».

El acervo documental del Museo Sitio de Memoria ESMA reúne más de 700 testimonios de sobrevivientes del centro clandestino de detención homologados ante la Justicia argentina (MUSEO, 2018, p. 31). En la puesta museográfica, son utilizados sobre todo fragmentos de testimonios judiciales producidos durante el Juicio a las Juntas y la causa «ESMA II» (Lampasona y Larralde Armas, 2021, p. 179). La elección se relacionó al contexto sociopolítico de la inauguración del Museo signado por el fin del segundo mandato de Cristina Kirchner y el inminente triunfo electoral de

[33] Para un análisis de las estaciones, ver: González de Oleaga, 2019, pp. 133-147; Cabral, 2019, pp. 264-280.

la Alianza Cambiemos, cuando opositores al gobierno volcaron sus críticas a las iniciativas en materia de derechos humanos. Ese proceso generó una creciente visibilización de discursos de relativización, revisión y negación de significaciones ampliamente compartidas sobre el pasado reciente. En ese escenario, la elección de los testimonios se explica en el hecho de que ellos brindaban pruebas presentadas anteriormente en el espacio judicial que, por su peso jurídico y simbólico, no podían ser fácilmente cuestionadas (Feld, 2021, p. 27; Lampasona & Larralde Armas, 2021, p. 168).

Cada fragmento de testimonio es acompañado de la fecha en que fue producido y a qué juicio pertenece. Sin embargo, como señalan Julienta Lampasona y Florencia Larralde Armas, «en toda la exposición no quedan explicados los momentos históricos en que se desarrollaron los juicios, ni el momento de enunciación de esos testimonios» (Lampasona & Larralde Armas, 2021, pp. 171-172). En la «transposición» de la voz testimonial al espacio museístico, el énfasis está en transmitir la experiencia concentracionaria en sus distintos aspectos, basándose en la información y la prueba aportada por cada fragmento de testimonio, que enfatizan las situaciones y temas que varios relatos coinciden en señalar, e integran una «voz coral» (Feld, 2012, p. 348; Lampasona & Larralde Armas, 2021, pp. 173-176). Consecuentemente, son excluidos de la narrativa del museo algunas dimensiones, como las relaciones entre el «adentro» y el «afuera» del centro clandestino, que demuestran que los contornos y límites del centro clandestino se prolongó hacia otras áreas exteriores (Feld & Franco, 2019, p. 12); la politización de las víctimas, pues, a pesar de que la organización Montoneros fue mencionada en fragmentos de testimonios, no son discutidos los ideales políticos en que se basaron las militancias políticas en los setenta (González de Oleaga, 2019, p. 149); las singularidades del después de las vidas de las personas que fueron liberadas; y las disputas memoriales e iniciativas de familiares y sobrevivientes en el proceso de «recuperación» del espacio (Lampasona & Larralde Armas, 2021, pp. 180-181).

Paralelamente a la muestra permanente, hubo muestras temporarias, en datas conmemorativas, por el aniversario de 40 años del asesinato de Rodolfo Walsh, del mundial de fútbol en Argentina y de la visita de la CIDH. Las muestras utilizaron otros fragmentos de testimonios que no estaban presentes en la puesta museográfica, y que agregaron a la narrativa del Museo temas controvertidos y nuevas perspectivas que permitieron

desarrollar con mayor profundidad la historia de lo ocurrido, específicamente, en la ESMA, como lo cotidiano en el centro clandestino, las interacciones entre víctimas y victimarios, la violencia sexual y de género, y el «proceso de recuperación» (Feld, 2021, p. 27)[34].

Desde 2016, en los últimos sábados del mes, se realiza la «Visita de las cinco», un recorrido guiado que combina arte, memoria y política, definido con base en efemérides vinculadas al funcionamiento del centro clandestino de detención, cuando otras voces, que en muchos casos no forman parte de la puesta museográfica, son invitadas a participar. El 27 de agosto de 2017, por ejemplo, se recorrió la «Visita de las cinco» con el tema «Sobrevivientes Día Del Detenido-Desaparecido», por motivo de la declaración del 30 de agosto como el Día Internacional de las Víctimas de Desaparición Forzadas. La actividad contó con la participación de veinte sobrevivientes que relataron sus experiencias disímiles en la ESMA. Participaron también Vera Jarach, de Madres de Plaza de Mayo-Línea Fundadora; el músico argentino Miguel Ángel Estrella, detenido en Uruguay en 1977; la fiscal del juicio «ESMA III», Mercedes Soza Reilly; Sebastián Rosenfield Marcuzzo; y el periodista Hugo Sofiani (Museo Sitio de Memoria ESMA, 2018, pp. 166-177). Algunas intervenciones estuvieron marcadas por la denuncia de la desaparición de Santiago Maldonado[35]. De ese modo, como afirmaron Julieta Lamasona y Florencia Larralde Armas (2021, p. 181): «[La Visita] permite por su propia dinámica, la ampliación de los sentidos, de las voces, de las vivencias y las temporalidades del relato».

[34] Las muestras temporarias realizadas hasta el momento fueron: «Sobre la ESMA. Proyecciones en la pared» (2016); «Walsh en la ESMA. Testimonios y documentos» (2017); «Ser mujer en la ESMA. Testimonios para volver a mirar» (2018); «El Mundial en la ESMA. Testimonios, objetos y vivencias» (2018); «La visita de la CIDH» (2019); y «Ser mujeres en la ESMA II. Tiempos de encuentro» (2022).

[35] Santiago Maldonado era un artesano de 28 años, desaparecido el 1 de agosto de 2017 durante un operativo realizado por la Gendarmería contra una protesta por el reconocimiento del derecho a la propiedad de tierras de la comunidad mapuche, en la provincia de Chubut, sur de Argentina. Su cadáver fue hallado en el río Chubut, el 17 de octubre, tras una intensa movilización de sus familiares y de organizaciones de derechos humanos para denunciar el caso.

Encuentros virtuales con sobrevivientes de la ESMA

De acuerdo con Alejandra Naftal, directora del Museo Sitio de Memoria ESMA, debido a la pandemia del COVID-19 y las medidas adoptadas en Argentina para su enfrentamiento, la propuesta del Museo Sitio de Memoria ESMA fue pensarse como un «museo virtual». De ese modo, en mayo de 2020, la «Visita de las Cinco» retornó en formato virtual. Fueron organizados también debates con estudiantes secundarios, llamados «Diálogos de Memoria», así como conservatorios y talleres sobre memoria y derechos humanos. Para Naftal, tales iniciativas no buscaron reemplazar las visitas guiadas, sino complementarlas y «sembrar el germen de la curiosidad» para que las personas vayan a visitar el Museo cuando fuera posible (Bullentini, 2021).

Como parte de esa propuesta, entre mayo de 2020 y junio de 2021, el Museo difundió en su canal de YouTube diecinueve entrevistas con sobrevivientes de la ESMA, ocho entrevistas con mujeres y once con hombres. Las entrevistas tienen una duración entre 39 y 67 minutos. El formato de los relatos varía: mientras algunos son reflexiones sobre temas relativos a las discusiones en torno de la memoria de la dictadura (ser un sobreviviente, el testimonio, la «recuperación» de la ESMA y la constitución del Museo), otros traen un relato más armado acerca de la experiencia de desaparición y de sobrevida del sobreviviente/testigo. Además, en los primeros testimonios producidos, es recurrente el tema del futuro del Museo frente a una situación de rápidas transformaciones y de incertidumbres acerca del «nuevo normal».

Producidos en un contexto distinto a los fragmentos de testimonio utilizados en la muestra permanente, los relatos que forman el proyecto «Encuentro virtual con sobrevivientes de la ESMA» permiten avanzar en algunos temas que no son abordados por la narrativa del Museo acerca de las experiencias de las víctimas de la ESMA. Para la presente discusión, seleccionamos tres de los diecinueve testimonios que abordan algunos de los temas que se quedaron de fuera de la propuesta museística. La posibilidad de hablar de esos temas permite una comprensión más amplia del despliegue de las prácticas represivas en el centro clandestino, quiénes eran sus víctimas y los efectos subjetivos de las desapariciones en las trayectorias de las personas que sobrevivieron.

Laura Reboratti y las sospechas después de su liberación

En su testimonio, Laura Reboratti también agrega datos para reflexionar acerca de los límites flexibles de la ESMA y del terror que se extendió entre las personas que fueron liberadas más allá de los muros del centro clandestino de detención. En su relato, ella señala que, en los primeros meses tras el golpe de Estado, llevaba «la vida de cualquier joven de la época»: estudiaba Arquitectura y no tenía militancia política, pero se considera una «simpatizante». El 6 de julio de 1976, un grupo de tareas llegó a su casa buscando a su hermano, que participaba de un grupo que trabajaba en una villa. Sin embargo, el hermano de Laura no se encontraba en la casa. Luego, ella fue secuestrada y llevada a la ESMA a los veinte años de edad.

El 27 de julio, tras una entrevista con un señor que era tratado como el «jefe», subieron a Laura a un auto y la dejaron en la casa de unos primos suyos. «Ahí fue toda una circunstancia, digamos, a partir de ese momento fue todo medio raro [...]. Todos conocemos el "por algo se los llevaron", pero los sobrevivientes también tenemos el "por algo habrán salido"», señala al contar cómo vivió su liberación. Según Laura, la sensación de la sospecha externa le duró hasta la sentencia del Juicio a las Juntas.

En un primer momento, su propia familia desconfió que ella estaba colaborando con los represores de la ESMA. Al salir en libertad, la indicación que ella recibió fue de comunicarse por teléfono en determinados días de la semana y horarios con un código para informar qué estaba haciendo. La continuidad de esa comunicación con el centro clandestino era algo que ella no podía decir a su familia. Además, Laura tenía que contarles que le habían tratado bien en la ESMA. En sus palabras:

> Entonces ellos creían que yo estaba colaborando, estaban aterrados. […]. Muchos de mis amigos se fueron o me prohibieron que me acercara a sus casas. Parte de mi familia se fue al exterior. No querían contarme dónde había ido mi hermano. Fue una situación triste, fea, solitaria. En medio de todo esto yo lo único que quería era seguir viviendo en mi casa, volver a mi trabajo, a mi estudio. Digamos esa sensación de, bueno, yo quiero seguir haciendo la vida que hacía para que estos tipos no sigan pensando, no piensen que yo tengo algo que ver con nada que se imaginen nada más, que fue

> un error, que me llevaron por un error, y yo sigo una vida normal. (Museo Sitio de Memoria ESMA, 2020)

Inicialmente, Laura logró retomar parte de su «vida normal», pero sus padres no bancaron seguir viviendo en la misma casa en que ocurrió su secuestro. Un día, un grupo de militantes de la Columna Norte de Montoneros llegó a su casa para preguntarle qué le había pasado, pues sabían que ella había sido liberada de un centro clandestino de detención. «La cuestión es que, por lo que supe mucho tiempo después, el grupo este de los Montos de Zona Norte tuvieron la primera información de que la ESMA era un centro de detención por el relato que yo le hice en ese momento», relata.

A pocos meses de su liberación, para seguridad de sus familiares, ellos decidieron que Laura fuera a vivir en Goya, provincia de Corrientes, de donde era parte de su familia paterna. No le quisieron decir cuál era su destino, lo que la dejaba muy preocupada, pues «tenía» que reportarse a los represores de la ESMA. «Yo no quería salir de esa circunstancia y mostrar que me estaba escapando», recuerda. Al enterarse que iba a Goya, ella encontró un teléfono público y llamó al número al cual se reportaba para informar que se iba. A partir de ahí, Laura señala que «por suerte» no tuvo más contacto con sus represores, pero que se sintió aliviada por estar mostrando que no se escapaba, algo que ella temía que podría ser un motivo para que la volvieran a buscar.

Laura se quedó en Goya por nueve meses. En principio, ella vivió en la casa de su madrina, hasta que un día ella le dijo que tenía que irse a la casa de una tía porque en el pueblo ya estaban diciendo que le habían traído una guerrillera a vivir en su casa. A pesar de ese episodio, Laura señala que en Goya «nunca pasó nada», a pesar de que era un lugar chico, donde todos sabían quién era ella, y donde hubo también casos de desapariciones.

«La verdad, el tema de poder contar fue algo que tardó mucho tiempo», señala. Tras su liberación, Laura no pudo contar a nadie sobre su experiencia en la ESMA por darse cuenta de que no la iban a entender, sobre todo por tratarse todavía del comienzo de la dictadura, en que no circulaban informaciones sobre las desapariciones y los centros clandestinos. Con la ayuda de amigos, en 1977, ella se fue a vivir a Buenos Aires, donde recién empezó a poder encontrar gente con la cual pudo empezar a contar su historia.

Laura señala que, en los años de la dictadura, mientras inventaba una historia que justificara los cambios en su vida, se dedicó a recordar todos los detalles que pudiera, pues tenía la certidumbre de que algún día lograría contarlo todo. Al llegar la democracia, ella tomó la decisión de presentarse a la CONADEP, donde brindó su primer testimonio con los «detalles necesarios». Esos detalles resultaron en su participación en el reconocimiento al edificio del Casino de Oficiales, realizado por la Comisión en marzo de 1984. Su acercamiento a la CONADEP resultó en el fin de su silencio. En 1986, Laura fue citada para testimoniar en la causa n.º 761. En ese entonces, ella logró convencer a sus padres a testimoniar también.

Ana Testa y la interpelación del pasado a partir de las cuestiones del presente

A diferencia de Laura, Ana Testa señala en su testimonio su dificultad en romper el silencio sobre su experiencia en la ESMA a pesar del fin de la dictadura en 1983. Ana y su marido, Juan Carlos Silva, desarrollaron sus militancias en la JUP en distintas localidades del norte argentino. El 21 de abril, nació su hija. En 1977, la pareja se mudó a Buenos Aires, donde se quedaron «desenganchados» de la organización. Frente a esa situación, Ana dejó de militar, mientras Juan Carlos, al año siguiente, decidió irse fuera del país para volver con la Contraofensiva de Montoneros. «En el largo debate que nosotros tenemos yo ya le planteo a él que yo no quería volver, irme a formarme más para volver, hacer más adiestramiento para volver en el año 79, 80, porque yo consideraba que el país estaba destruido, digamos, que había pasado una topadora y no existía más nada», reflexiona Ana acerca de sus discordancias.

El 13 de noviembre de 1979, Ana fue secuestrada y llevada a la ESMA. El 25 de marzo de 1980, fue liberada y quedó bajo un régimen de libertad vigilada que duró hasta el 1 de julio de 1983. Al salir en libertad, Ana volvió a la casa de sus padres en San Jorge, provincia de Santa Fe, y después de un año se mudó a Buenos Aires. En su relato, Ana señala que recién empezó a sentirse libre con el retorno a la democracia, pues, a pesar de estar «fuera» de la ESMA, los represores seguían llamándola por teléfono una vez por mes. Para ella, vivir el retorno a la democracia fue un

impacto más grande que cuando salió de la ESMA, por la percepción de las pérdidas personales durante el período de la dictadura:

> Mi proyecto de vida se había destruido en forma absoluta. El amor de mi vida, que era mi compañero, estaba desaparecido más allá, qué se yo, de todas las cosas que teníamos en la cabeza en ese momento, 83, el cae en el 80 en Campo de Mayo[36]. [...] Y, bueno, fue un momento temeroso porque ellos estaban sumamente activos, pero yo me sentía, ahí sí me sentí en la soledad más grande, porque no tenía proyecto de vida, no tenía el amor de mi vida, no tenía compañeros. Todos mis compañeros en los distintos lugares donde había militado estaban, habían caído todos. Lo único que tenía era una hija a quien criar, educar [...] Y ahí decidí retomar la carrera de Arquitectura [...]. (Museo Sitio de Memoria ESMA, 2020)

En Buenos Aires, Ana empezó a encontrarse con Víctor Basterra, con quien había compartido el cautiverio en la ESMA. El reencuentro no fue suficiente para que ella se animara a dar testimonios sobre su experiencia de desaparición. En su relato, Ana señala a Alicia Oliveira, abogada del CELS, como un «sostén» importante para que ella empezara a testimoniar. «Fue la que me impulsó a armar, porque yo no declaré la causa trece, y es la que me impulsó a armar mi primer testimonio para lo que se llamó la Causa ESMA, antes de las leyes de impunidad», recuerda.

Después de reconstruir el proceso, su superación de aislamiento y de silencio de los primeros años de posdictadura, el testimonio de Ana Testa se centra en su participación en los debates alrededor de la «recuperación» de la ESMA. El 15 de mayo de 2015, Ana fue una de las oradoras en la inauguración del Museo Sitio de Memoria ESMA. Para ella, esa participación fue importante por la importancia que ella atribuye al mandato de contar lo que vivió para que trascienda a las generaciones más jóvenes: «Yo siempre digo que el sobreviviente tiene dos mandatos. Un mandato es denunciar, hablar por los que no están, para eso están los juicios [...]. Y el otro mandato [...] es la transferencia de la experiencia a los jóvenes».

[36] Juan Carlos Silva fue visto por última vez el 26 de junio de 1980, en Buenos Aires. Él fue secuestrado en Paso de los Libres, mientras cruzaba la frontera entre Brasil y Argentina, y llevado al centro clandestino de detención que funcionó en Campo de Mayo.

En ese sentido, Ana reconoce el valor del Museo como una institución que no se quedó estática durante sus cinco años de existencia, sobre todo al interpelar el pasado reciente a partir de cuestiones del presente, como los debates feministas y las cuestiones de género. Por eso, Ana valora muy positivamente la experiencia de la exposición «Ser una mujer en la ESMA», que puso la institución en diálogo con los debates feministas del presente y, a su vez, ayudó las sobrevivientes a comprender sus experiencias en la ESMA desde una perspectiva de género:

> Yo creo que además a nosotras, en formas muy distintas, porque no todas las mujeres que hemos participado en este proyecto tan interesante que fue «Ser mujer en la ESMA» tenemos la misma cosmovisión de cómo fue nuestro pasado y cómo es nuestro presente. [...]Yo nunca tuve noción de que, más allá de la tortura, [...], pica eléctrica y todas esas cosas, el abuso de ellos, el acoso, el abuso de ellos con respecto a tu cuerpo. Y eso también lo entendí, lo empecé a entender y lo empecé a comprender con las jóvenes, con toda la generación de los pañuelos verdes, y empecé a pensar en eso. Y ese debate también es un crecimiento individual. (Museo Sitio de Memoria ESMA, 2020)

Ana María «Rosita» Sofiantinni y las historias borradas

La exposición «Ser una mujer en la ESMA» surge en muchos de los relatos de mujeres que componen el proyecto «Encuentros virtuales con sobrevivientes de la ESMA», cuando discuten la importancia del Museo y de sus iniciativas. En diálogo con las discusiones de género que tomaban la escena pública en Argentina en 2019, sobre todo los debates alrededor de los casos de violencia sexual y de feminicidio, y de la aprobación de una ley de interrupción voluntaria del embarazo, la muestra temporaria se propuso a volver su mirada al funcionamiento del centro clandestino de detención a partir de la perspectiva de género. Las instalaciones abordaron a partir de los testimonios judiciales de las sobrevivientes la violencia de género y los diversos delitos sexuales cometidos por la UT 3.3.2 en la ESMA[37].

[37] Ver: Museo Sitio ESMA. (s.f.). *Ser mujer en la ESMA*. (http://www.museositioesma.gob.ar/item/ser-mujeres-en-la-esma/).

Esa era una dimensión que, hasta la iniciativa, no formaba parte de la narrativa de la muestra permanente del Museo. Sin embargo, no se trató de una dificultad apenas de la institución. En los procesos memoriales desde el final de la dictadura, la asociación entre mujeres sobrevivientes y colaboradoras fue en muchos casos resultado de la circulación de relatos que las señalaban como «amantes» de sus represores, que se utilizaron de la sexualidad para lograr mejores condiciones en el cautiverio y garantizar su sobrevivencia (Longoni, 2007). En el ámbito judicial, apenas en 2010, se produjo la primera condena contra un miembro de la Fuerza Área por delitos sexuales como crimen de lesa humanidad en Argentina. En el año 2011, el juez Sergio Torres a cargo de la «Causa ESMA II» incluyó los sometimientos sexuales como prácticas sistemáticas llevadas a cabo por agentes del Estado y que fueron parte del plan clandestino de represión y exterminio de la última dictadura. Según Lorena Balardini, de ese modo, el juicio demostró que las situaciones de abusos sexuales, o en que las mujeres se vieron obligadas a mantener relaciones sexuales con los represores

> se dieron en el marco de la aplicación de tortura física y psicológica sistemática, que incluía la coerción y amenaza permanente con la muerte propia o de algún ser querido, o con la amenaza de condiciones de detención aún más terribles. El juicio demostró que, lejos de tratarse de relaciones amorosas, fue una clara situación de sometimiento como parte de las prácticas represivas del CCD. (Balardini, 2021, p. 175)

De acuerdo con Elizbeth Jelin, más allá del reconocimiento de su valor como prueba judicial, los testimonios sobre violencia sexual plantean otros dilemas relacionados a la privacidad y la intimidad de las víctimas. Para la autora, algunas mujeres optan por el silencio como una parte de sus intentos de recuperar la «normalidad» de antes de su secuestro y la intimidad y la privacidad violada por la represión. Luego, en el proceso de tornar públicas sus experiencias, se necesita «un espacio de confianza, donde la capacidad de escuchar sea central» (Jelin, 2017, p. 236).

En su testimonio, Ana María «Rosita» Soffiantini, reflexiona sobre la importancia del Museo en generar un espacio de escucha donde ella pudo

empezar a relatar su historia personal y, a su vez, comprender que sus experiencias de tormentos y violencias sexuales en la ESMA fueron también colectivas y compartidas con otras mujeres. «Rosita» era militante de Montoneros y estaba casada con Hugo Luis Onofri, desaparecido el 20 de octubre de 1976. El 16 de agosto de 1977, ella fue secuestrada junto a sus dos hijos y llevada a la ESMA, donde supo que su marido también había «caído» allí. Tras algunos días, los niños fueron entregados a sus abuelos maternos, mientras «Rosita» siguió secuestrada en la ESMA hasta enero de 1979, cuando fue liberada bajo el régimen de libertad vigilada, que duró hasta el año siguiente.

Para «Rosita», salir de la ESMA fue «una especie de continuación del horror», porque, si bien en los últimos años antes de su secuestro ella había dejado de tener una vida normal debido a la persecución y a la clandestinidad, nunca terminó de sentir que había salido. «Rosita» fue liberada junto a Ricardo Coquet, con quien había empezado una relación durante el cautiverio de ambos en la ESMA. Una vez en libertad, la pareja tuvo que reportarse todos los días a los represores. A poco tiempo, ellos se mudaron a Coronel Suárez, provincia de Buenos Aires, e iniciaron, según «Rosita», un exilio interno. «Fue terrible porque no nos pudimos encontrar nunca con nadie. En el exilio, dentro de lo horroroso que fue, los compañeros se pudieron reagrupar. Nosotros, no, estábamos propiamente en el desierto», plantea sobre las experiencias distintas de exilio. Tras la separación de la pareja, «Rosita» volvió a la casa de sus padres en Ramallo donde pudo, «concretamente», retomar su vida y empezar a trabajar como docente.

En su relato, «Rosita» plantea que durante la dictadura su historia estaba «borrada», entre otras razones, por no poder hablar sobre lo que le había pasado. En un primer momento, ella no volvió a encontrarse con nadie con quien había militado o compartido el cautiverio en la ESMA, pues creía que todas las personas estaban muertas o desaparecidas. Su historia siguió «borrada» incluso tras el fin de la dictadura. En su relato, «Rosita» señala los sentimientos de aislamiento y de simulación de una vida normal, debido a la dificultad de encontrar personas que comprendieran lo que ella tenía a contar; y los sentimientos de culpa, por no haber logrado testificar en el Juicio a las Juntas. «Ese pos-ESMA fue muy duro. Fue casi tan duro como la ESMA. Pues

yo tenía el enemigo claro en la ESMA. Yo sabía frente a quién tenía que disimular [...]. Pero afuera no sabías [...] cuántas personas peligrosas existían», evalúa.

Para «Rosita», una de las secuelas que le dejó sus experiencias en la ESMA fue la dificultad de reconocer el valor de su testimonio. Sin embargo, en la etapa abierta por las políticas de memoria y derechos humanos del kirchnerismo, y la publicación de investigaciones sobre el pasado reciente, ella percibió el respeto a su historia, lo que le permitió «abrir los silencios». En ese proceso, «Rosita» valora la importancia del Museo, donde empezó a entender por qué su historia después de la ESMA había sido de la manera como fue y cómo podría proyectarla en el presente, sobre todo a raíz de los trabajos desarrollados sobre las especificidades de las experiencias de género.

Como parte del proyecto «Ser mujer en la ESMA», «Rosita» empezó a trabajar con otras sobrevivientes para indagar sobre los tormentos y violencias sexuales sufridos por ellas en la ESMA, las secuelas psíquicas y los estigmas posteriores por la doble condición de mujeres y sobrevivientes de un centro clandestino de la última dictadura. Al final de su testimonio, «Rosita» valora este encuentro de mujeres por «enriquecer» las miradas sobre las experiencias durante el cautiverio en un centro clandestino de detención, principalmente para discutir el estado de sumisión en que se encontraban las mujeres en la ESMA y la distinción entre heroínas y traidoras/colaboradoras:

> El tema de las violaciones sexuales sistemáticas [...] fue un tema que realmente lo tenemos que multiplicar, hablar y generar espacios de comprensión, de entendimiento, y valor profundamente la vida de esas compañeras que no sólo fueron sometidas al sufrimiento dentro del campo sino que posteriormente siguieron siendo estigmatizadas de una manera perversa no solo por los genocidas y todo ese espacio reaccionario sino por compañeros del campo popular [...] todavía encuentro compañeros [...] que ponen límites entre los supuestos héroes y los que no fueron. (Museo Sitio de Memoria ESMA, 2020)

Conclusiones: cada uno tiene su propia historia dentro de la Historia

Entendiendo que los sobrevivientes testimoniantes no somos un colectivo fácil porque tenemos una doble relación con él, con el espacio de la ESMA en general, y con el espacio del Casino de Oficiales en particular. Hay un relato que nos compete a todos, un relato coral. Pero cada uno tiene su propia historia dentro de la Historia. Volviendo a si fuera un coro, cada uno tiene, quizás una orquesta más que un coro, cada uno toca su propio instrumento. (Museo Sitio de Memoria ESMA, 2020)

En su testimonio para el ciclo «Encuentro virtuales con sobrevivientes de la ESMA», Martín Grass, que estuvo secuestrado en la ESMA desde el 14 enero de 1977 hasta mediados de 1978, se define como un sobreviviente testimoniante, pues poder testimoniar fue la razón en la cual él se fijó para sobrevivir en el centro clandestino de detención. En su caso, su «práctica testimonial» empezó todavía en la dictadura cuando, al llegar a España en 1979, se contactó con otras personas liberadas de la ESMA que desde el exilio hicieron algunas de las primeras declaraciones públicas sobre el funcionamiento del centro clandestino de detención. Una de las iniciativas del grupo fue la producción del relato que en ese mismo año fue presentado por tres sobrevivientes en la Asamblea Nacional en París. Martín recuerda que ese testimonio generó muchas dudas sobre su veracidad, incluso acusaciones de que sería un informe hecho por el Ejército para afectar a la Marina en sus disputas por el poder. Al año siguiente, Martín brindó su primer testimonio en Ginebra, Suiza, ante el Grupo de Trabajo sobre Desapariciones Forzadas o Involuntarias de la Organización de las Naciones Unidas (ONU).

Como fue discutido en el presente texto, los primeros testimonios de sobrevivientes sobre la utilización de la ESMA como centro clandestino de detención fueron producidos durante la dictadura. Paulatinamente, a partir de 1978, esos relatos se tornaron la principal fuente para reconstruir los crímenes cometidos en el predio de la Marina, los nombres de las víctimas y de los perpetradores. Con el fin de la dictadura, la investigación de la CONADEP y las causas judiciales abiertas contra los represores ratificaron la veracidad y la legitimidad de los relatos de sobrevivientes de la ESMA. En una etapa posterior, en que la producción de los testimonios

no buscaba producir pruebas, los relatos agregaron otros elementos que permitieron una mejor comprensión de las prácticas de sometimiento de las víctimas en el centro clandestino de detención, al abordar temas más controvertidos como el «proceso de recuperación», la convivencia entre víctimas y victimarios y las violencias sexuales y de género.

Cuando se inició el proceso de «recuperación» de la ESMA, los testimonios de sobrevivientes volvieron a tornarse la fuente privilegiada para la toma de decisiones sobre qué hacer y cómo ocupar los edificios. Sin embargo, una vez tomada la decisión de agregarlos a la materialidad del espacio, para construir una narrativa que fuera comprensible a los visitantes, los temas que todavía generaban debates entre sobrevivientes, familiares de personas desaparecidas y organizaciones de derechos humanos, fueron silenciados. Además, fueron privilegiados los testimonios producidos en dos espacios en que, por la temporalidad de su producción, se privilegió la denuncia y la formación de una «voz coral», en detrimento de otros relatos que ya circulaban en el momento en que se privilegiaban las experiencias subjetivas de cada sobreviviente. Esa estrategia se repitió en la producción de la muestra permanente del Museo Sitio de Memoria ESMA, inaugurada en 2015, cuando fueron utilizados fragmentos de testimonios ratificados por la Justicia, luego «indiscutibles», que daban cuenta en sus coincidencias de lo que pasó en cada espacio del Casino de Oficiales. Tales decisiones hicieron que en la producción de la «voz coral» que guía la narrativa del museo, el «instrumento» tocado por cada sobreviviente, como ha señalado Martín Grass, termine, en muchos casos, silenciado. El ciclo «Encuentros virtuales con sobrevivientes de la ESMA», producido en el contexto de la pandemia del COVID-19 es, entonces, una iniciativa que, sumada a otras que el Museo ya realizaba, como la «Visita de las cinco» y las muestras temporarias, buscó agregar otras historias a la historia contada por el Museo.

Como se puede notar, en los tres testimonios aquí analizados surgieron temas ausentes señalados por la bibliografía disponible sobre la puesta museográfica del Museo, como los procesos subjetivos relacionados a la militancia en las organizaciones revolucionarias; los límites difusos entre «dentro» y «fuera» del centro clandestino de detención; la presencia constante de los represores y las permanencias del terror y del miedo aunque la persona se encontraba en «libertad»; las experiencias específicas de las

mujeres en el centro clandestino de detención; y la relación que cada sobreviviente establece con el Museo y sus procesos memoriales. Producidos en un nuevo contexto, estos testimonios se constituyen como un acervo virtual de historia oral, cuya consulta posibilita la producción de nuevos cuestionamientos tanto sobre el despliegue represivo en el centro clandestino ESMA, como de los procesos subjetivos de cada sobreviviente que pudo en el ambiente virtual contar sus propias historias.

Referencias

Actis, M., Aldini, C., Gardella, L., Lewin, M., & Tokar, E. (2001). *Ese infierno. Conversaciones de cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA*. Editorial Sudamericana.

Amnistía Internacional. (1977). *Informe de una misión de Amnistía Internacional a la República Argentina. 6-15 de noviembre de 1976*. Editorial Blume.

Amorós, M. (Coord.). (2011). *Argentina en el Archivo de IEPALA (1976-1983)*. IEPALA, 2011.

Asociación de Ex Detenidos-Desaparecidos. AEDD. (2013, marzo). Posición de la AEDD ante el proyecto museográfico para el Casino de Oficiales. *Boletín 959*. http://www.cajuridico.com.ar/articulos_2013/comunicados/POSICION%20DE%20LA%20AEDD%20ante%20proyecto%20museografico%20Casino%20de%20Oficiales%20ESMA%20-%20Marzo%20de%202013.pdf

Ayala, M. (2019). 'Reaparecer en el exilio': experiencias de militantes argentinos sobrevivientes de desaparición forzada en Venezuela (1979 1984). *Tempo*, *25*(2), 470 495. https://doi.org/10.1590/TEM-1980-542X2018v250210

Balardini, L. (2021). Contributions of criminal trials to the production of knowledge on human rights violations: Notes on the trial of the ESMA crimes in Argentina. *Latin American Research Teview*, *56*(1), 168-182.

Bufano, S., & Lotersztain, S. (2012). *Rodolfo Walsh y la Agencia de Noticias Clandestinas: 1976-1977*. Ejercitar la Memoria Editores.

Bullentini, A.(2021, mayo 23). *El Museo Sitio de la memoria de la ESMA cumple seis años*. Página12. https://www.pagina12.com.ar/343331-el-museo-sitio-de-la-memoria-de-la-esma-cumple-seis-anos

Bullentini, A. (2022, marzo 14). *Histórica condena por delitos sexuales en la ESMA*. *Página12*. https://www.pagina12.com.ar/361356-historica-condena-por-los-delitos-sexuales-en-la-esma

Cabral, R. L. (2019). *Memórias de dor em Buenos Aires. De ex-centros clandestinos a lugares de memória e consciência* [Tesis de Maestría, Universidade de São Paulo]. DEDALUS. https://doi.org/10.11606/D.16.2019.tde-04102019-103242

Calveiro, P. (2008). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Colihue.

Carnovale, V., Lorenz, F., & Pittaluga, R. (2006). Memoria y política en la situación de entrevista. En torno a la constitución de un archivo oral sobre Terrorismo de Estado en la Argentina. En V. Carnovale, F. Lorenz, & R. Pittaluga (Orgs.), *Historia, memoria y fuentes orales* (pp. 29-44). CeDInCI Editores.

Confino, H., & González Tizón, R. (2022). Revolución, derechos humanos y exilio: Montoneros y la Comisión Argentina de Derechos Humanos en los orígenes de la denuncia de la dictadura argentina (1976-1980). *Sociohistórica*, (49), e156. https://doi.org/10.24215/18521606e156

Conte, G. (2012). Densidad y fragmentación de la memoria en la ciudad de Buenos Aires. En A. Huffshmid, & V. Durán (Comps.), *Topografías conflictivas: memorias, espacios y ciudad en disputa* (pp. 63-80). Nueva Trilce.

Crenzel, E. (2008). *La historia política del Nunca Más: la memoria de las desapariciones en la Argentina*. Siglo XXI.

Feld, C. (2008). ESMA, hora cero: las noticias sobre la Escuela de Mecánica de la Armada en la prensa de la transición. *Sociohistórica: Cuadernos del CISH*, (23-24), 81-103. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4379/pr.4379.pdf

Feld, C. (2012). Las capas memoriales del testimonio. Un análisis sobre los vínculos entre espacio y relatos testimoniales en el casino de oficiales de la ESMA En A. Huffshmid, & V. Durán (Comps.), *Topografías conflictivas: memorias, espacios y ciudad en disputa* (pp. 335-365). Nueva Triles.

Feld, C. (2014). ¿Hacer visible la desaparición?: las fotografías de detenidos-desaparecidos de la ESMA en el testimonio de Víctor Basterra. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre la Memoria*, *1*(1), 28-51. http://hdl.handle.net/11336/4081

Feld, C. (2015). La prensa de la transición ante el problema de los desaparecidos: el discurso del 'show del horror'. En C. Feld, & M. Franco (Dir.), *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura* (pp. 269-316). Fondo de Cultura Económica.

Feld, C. (2017). Preservar, recuperar, ocupar. Controversias memoriales en torno a la ex-ESMA (1998-2013). *Revista Colombiana de Sociología*, *40*(1), 101-131. https://doi.org/10.15446/rcs.v40n1.61955

Feld, C. (2021). La ESMA y la memoria de la dictadura en Argentina. La lenta construcción de un emblema nacional. *Pasajes*, (62), 11-32. http://hdl.handle.net/11336/159793

Feld, C., & Franco, M. (2015). Democracia y derechos humanos en 1984, ¿hora cero? En C. Feld, & M. Franco (Eds.), *Democracia, hora cero: Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura* (pp. 359-400). Fondo de Cultura Económica.

Feld, C., & Franco, M. (2019). Las tramas de la destrucción: prácticas, vínculos e interacciones en el cautiverio clandestino de la ESMA. *Quinto Sol*, *23*(3), 1-21. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7194757

Feld, C., & Salvi, V. (2021). Memorias y lugares de desaparición: las declaraciones públicas de los perpetradores de la ESMA en Argentina. *Tempo & Argumento*, *13*(33), e0207. https://doi.org/10.5965/2175180313332021e0207

Fernández-Barrio, F. (2021). Autonomización represiva en un centro clandestino de detención de la dictadura argentina: el caso ESMA. *América Latina Hoje*, (89), 45-49. https://doi.org/10.14201/alh.26190

Fernández-Barrio, F., & Gonzalez Tizón, R. (2020). De la ESMA a Francia: hacia una reconstrucción histórica del centro piloto de París. *Folia Histórica del Nordeste*, (38), 99-134. http://dx.doi.org/10.30972/fhn.0384465

Franco, M. (2018). *El final del silencio. Dictadura, sociedad y derechos humanos en la transición (Argentina, 1979-1983)*. Fondo de Cultura Económica.

Galante, D. (2019). *El juicio a las juntas: discursos entre lo político y lo jurídico en la transición argentina*. Universidad Nacional de La Plata.

Comisión Argentina de Derechos Humanos (CADHU). (2013). *Argentina: Proceso al Genocidio*. Colihue.

González de Oleaga, M. (2019). ¿La memoria en su sitio? El Museo de la Escuela de Mecánica de la Armada. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, (13), 117-162. https://doi.org/10.7203/KAM.13.13714

González Tizón, R. (2016). 'Cada voz que se alce puede salvar una vida en Argentina'. La producción testimonial de los sobrevivientes de los centros clandestinos de detención en el marco de la CADHU (1979-1983). *Papeles de Trabajo*, *10*(17), 162-183. https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/papdetrab/article/view/670

González Tizón, R. (2021). 'Los desaparecidos empiezan a hablar': una aproximación histórica a la producción testimonial de los sobrevivientes de la dictadura argentina desde el exilio (1976-1983). *Páginas*, *13*(31). https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7711645

Guglielmucci, A. (2013). *La consagración de la memoria. Una etnografía acerca de la institucionalización del recuerdo sobre los crímenes del terrorismo de Estado en la Argentina*. Antropofagia.

Gutman, D. (2015). *Noviembre de 1976: un informe en busca de la verdad*. Capital Intelectual, 2015.

Jelin, E. (2010). Militantes y combatientes en la historia de las memorias: silencios, denuncias y reivindicaciones. En *Anuario Lucha Armada en la Argentina* (pp. 70-83). Ejercitar la Memoria.

Jelin, E. (2017). *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Siglo XXI Editores.

Jensen, S. (2010). *Los exiliados. La lucha por los derechos humanos durante la dictadura*. Sudamericana.

Jensen, S. (2019). Los exiliados argentinos y los sentidos del Núremberg: de recurso pedagógico a estrategia de persecución penal de los crímenes de la última dictadura militar (1976-1983). *Folia Histórica del Nordeste*, (34), 129-147. http://dx.doi.org/10.30972/fhn.0343607

Lampasona, J. (2017). *Entre la desaparición y la (re-) aparición. Un análisis de las inscripciones biográficas de la experiencia de la (propia) desaparición en los sobrevivientes de los Centros Clandestinos de Detención en la Argentina* [Disertación doctoral, Universidad de Buenos Aires]. CONICET. http://hdl.handle.net/11336/83268

Lampasona, J., & Larralde Armas, F. (2021). El testimonio en el espacio: entre la escena judicial y la narrativa situada del horror. Un análisis de la muestra permanente en el Museo Sitio de Memoria Esma. *Rubrica Contemporánea*, *10*(20), 163-181. https://doi.org/10.5565/rev/rubrica.241

Larralde Armas, F. (2019). La ex Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA). Arquitectura y memoria. *Biácora Urbano Territorial*, *30*(1), 205-218. https://doi.org/10.15446/bitacora.v30n1.69980

Larralde Armas, F. (2020). Juicios de lesa humanidad en contexto de pandemia: sistematización de prácticas, herramientas y canales comunicacionales para su desarrollo. *Actas de Periodismo y Comunicación*, *6*(2). https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/actas/article/view/6953

Lewin, M., & Wornat, O. (2014). *Putas y guerrilleras*. Planeta.

Longoni, A. (2007). *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Editorial Norma.

Memoria Abierta. (2010). *Abogados, derechos y política*. Memoria Abierta.

Messina, L. (2012). Reflexiones en torno a la práctica testimonial sobre la experiencia concentracionaria en Argentina. *Sociedad y Economía*, (23), 37-58. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1657-63572012000200003

Museo Sitio de Memoria ESMA. (2018). *La visita de las cinco 2016-2017*. Ministerio de Justicia y Derechos Humanos.

Museo Sitio de Memoria ESMA. (2020, mayo 20a). *Encuentro con Ana Testa. Mayo de 2020* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=5_MS5yIF6Q4

Museo Sitio de Memoria ESMA. (2020, mayo 21b). *Encuentro con Martín Gras. Mayo de 2020*. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=gu0tlpjXrKE

Museo Sitio de Memoria ESMA. (2020, junio 4c). *Encuentro con Ana María "Rosita" Soffintini. Junio de 2020*. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=y-5oSrNmMB8

Museo Sitio de Memoria ESMA. (2020, junio 18d). *Encuentro con Laura Reboratti. Junio de 2020*. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=x1D6NYvdZ28&t=1442s

Museo Sitio Memoria ESMA. (s.f.). *Recepción*. http://www.museositioesma.gob.ar/item/hall-de-entrada/

Ramus, S. J. (2000). *Sueños sobrevivientes de una montonera, A pesar de la ESMA*. Colihue.

Slatman, M. (2012). Actividades extraterritoriales represivas de la Armada Argentina durante la última dictadura civil-militar de Seguridad Nacional (1976-1983). *Aletheia*, *3*(5). https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5451/pr.5451.pdf

Tolentino, M. (2020). "O Clamor dos campos de concentração": a produção de saberes e discursos sobre os sobreviventes dos centros clandestinos de detenção argentinos no arquivo do CLAMOR (1978-1984). En Navarro de Andrade, A. C., & H. de Faria Cruz (Orgs.), *Clamor e ditaduras no Cone Sul. Documentação, emoria e pesquisa*. EDUC-Associação de Arquivistas de São Paulo.

Van Drunen, S. (2017). *En lucha con el pasado. El movimiento de derechos humanos y las políticas de memoria en la Argentina*. EDUVIM.

Villani, M., & Reati, F. (2011). *Desaparecido, memorias de un cautiverio: Club Atlético, El Banco, El Olimpo, Pozo de Quilmes y ESMA*. Biblos.

Walsh, R. (1977). *Carta abierta de un escritor a la Junta Militar.* Buenos Aires. https://www.cels.org.ar/common/documentos/CARTAABIERTARODOLFOWALSH.pdf

La Glorieta de Las y Los Desaparecidos: patrimonio complejo y contestado de Guadalajara, Jalisco, México

Marco Antonio Chávez Aguayo, Eduardo Daniel Ramírez Silva

Introducción

El objetivo de este capítulo es aplicar los conceptos de *difficult heritage* y *contested heritage* al análisis de caso de un elemento patrimonial en Latinoamérica, concretamente en México. Estos conceptos han estado presentes en la literatura angloparlante contemporánea del patrimonio cultural durante los últimos años. Sin embargo, han sido poco estudiados y referidos en la discusión académica del mundo hispanohablante y, mucho menos, asociados con casos latinoamericanos. A partir de la metodología de estudio de caso (Martínez Carazo, 2006) mediante un método interpretativo heurístico-hermenéutico (Beuchot, 1999) y el análisis comparativo (Caïs, 2002) de un caso similar (Chávez Aguayo & Garduño Freeman, 2020), se estudiará un elemento material del patrimonio cultural del estado de Jalisco, México, denominado oficialmente Monumento a los Niños Héroes y, extraoficialmente, Glorieta de Las y Los Desaparecidos. Este monumento se encuentra en el cuadro central de la ciudad de Guadalajara, la capital de dicho estado, que es la segunda área metropolitana más grande y poblada del país, solo después de la Ciudad de México.

Difficult heritage

Inicialmente, el patrimonio cultural se ha entendido como algo inherente a un espacio o un objeto físico. Sin embargo, en una visión más contemporánea, se puede explicar mejor como algo instrumental. El patrimonio cultural es parte de la cultura compartida (*shared culture*) que, como sociedad, elegimos conservar en representación de nosotros mismos y nuestras ideas (Chávez Aguayo & Garduño Freeman, 2020). Como comunidad, seleccionamos ciertas manifestaciones de nuestra cultura y decidimos que eso sea reconocido como parte de nuestro «patrimonio» (Smith, 2006). El patrimonio cultural se compone de elementos, tangibles e intangibles, cargados de valor simbólico y representativos de nuestro capital cultural. Regularmente, estos elementos nos enorgullecen, nos distinguen de otras comunidades y nos aportan cohesión social e identidad colectiva que, en ocasiones, deseamos mostrar e incluso «presumir» a otras comunidades, a partir de acciones como la difusión, las cuales propician el consumo cultural y el turismo y, en consecuencia, influyen en el desarrollo económico de nuestra comunidad (Chávez Aguayo y Ramírez Silva, 2020). Desde las últimas décadas, varios investigadores australianos han aportado a la discusión global distintos conceptos que han ayudado a comprender mejor el alcance y la profundidad de la variedad de manifestaciones del patrimonio cultural.

Uno de estos conceptos tiene que ver con la observación de que no todo el patrimonio cultural es siempre motivo de celebración, sino que, en ocasiones, ciertos elementos que destacamos como «patrimonio» constituyen parte de una cultura compartida, compleja y dolorosa, que deseamos preservar para que ciertos eventos del pasado, que resultaron atroces, sean reconocidos y recordados con el objetivo de que no se repitan jamás (Chávez Aguayo & Garduño Freeman, 2020; Chávez Aguayo & Ramírez Silva, 2020). Entre estos elementos patrimoniales se encuentra lo que se denomina «*difficult heritage*» (McDonald, 2015; Brown & Vileikis, 2020). «Se trata de manifestaciones del patrimonio que recuerdan masacres, genocidios o momentos del pasado de gran dolor para una comunidad y que dicha comunidad desea recordar para evitarlos del mismo modo para generaciones futuras» (Chávez Aguayo & Ramírez Silva, 2020). En esta conceptualización es importante destacar que las

situaciones que se desean preservar en la memoria corresponden a eventos pretéritos (Chávez Aguayo & Garduño Freeman, 2020).

Un ejemplo de *difficult heritage* es el Memorial de la Paz de Hiroshima, Japón. Se trata de un conjunto monumental colocado en el lugar donde el Gobierno de los Estados Unidos de América detonó por primera vez en la historia una bomba nuclear con un objetivo civil el 6 de agosto de 1945, lo cual fue determinante para el fin de la Segunda Guerra Mundial. Se trata del evento humano más catastrófico en la historia, provocado intencionalmente por la misma humanidad. Tras este suceso que hizo reflexionar al pueblo de Japón, y del Mundo, en lugar de demoler las ruinas que ocasionó la detonación, se decidió erigir en su epicentro un memorial que conmemorara tan cruento acontecimiento con el objetivo de evitar su repetición o algo peor; con la intención de recordar permanentemente lo destructivo que es el armamento nuclear. Este monumento se construyó alrededor de las ruinas de un edificio gubernamental que extrañamente sobrevivió, aun estando en el epicentro: la Cúpula de Genbaku, la cual se tomó como símbolo de resistencia y resiliencia. En 1996, este memorial se inscribió en la Lista de Patrimonio Mundial de la Humanidad de la UNESCO (Chávez Aguayo & Ramírez Silva, 2020).

Otro ejemplo de *difficult heritage* es la zona de monumentos ubicada en Port Arthur, en la isla de Tasmania, Australia. En este paraje de 146 hectáreas se encuentran las ruinas coloniales de los siglos XVIII y XIX que recuerdan las historias de los hombres y mujeres convictos que el Imperio Británico hizo emigrar allí para cumplir sus condenas, muchas de ellas adjudicadas de forma injusta o sin el debido proceso. Además de lo anterior, el mismo paraje fue escenario de la peor masacre perpetrada por una sola persona en la historia de Australia, conocida como la Masacre de Port Arthur, en la cual un sociópata abrió fuego y asesinó a 35 personas e hirió a otras veintitrés. Se decidió conservar dicho espacio con el objetivo de conmemorar tanto a quienes sufrieron sus injustas condenas en ese lugar en la época colonial como a los damnificados por el tiroteo del siglo XX. Este elemento del patrimonio cultural fue inscrito también en la Lista de Patrimonio Mundial de la Humanidad de la UNESCO en 2010 (Chávez Aguayo y Ramírez Silva, 2020; Johnston, 2017).

Estos ejemplos evidencian la intención de rememorar eventos del pasado y evitar su repetición. Sin embargo, Chávez Aguayo y Garduño

Freeman (2020) identificaron en Latinoamérica una variedad de *difficult heritage* que, en lugar de apelar a eventos del pasado que no desean repetirse, alude a eventos del presente que se desea erradicar: el monumento Columna de la Independencia, popularmente conocido como El Ángel de la Independencia. Se trata de una glorieta ubicada en el cruce de la Avenida Paseo de la Reforma, una de las arterias principales de la Ciudad de México, la capital mexicana. Este monumento, erigido en 1910 como una columna romana de 45 m, está rematado por una escultura dorada que representa a la diosa griega de la victoria, la alada Nike, que la ciudadanía interpreta como un ángel, influida por la iconografía cristiana y la predominancia de la religión católica. Fue construido para conmemorar el inicio de la Guerra de Independencia de México de 1810 y hasta 2010 fungió como mausoleo que albergaba los restos de algunos de los héroes que intervinieron en esa Guerra, incluyendo el «Padre de la Patria», Miguel Hidalgo y Costilla. Como patrimonio cultural, se le considera como «monumento artístico» de la nación desde 1987. Más allá de esto, es uno de los iconos de la Ciudad de México y, por su localización en un punto neurálgico de la ciudad, se le ha otorgado un gran valor social, siendo punto de encuentro para protestas y celebraciones, tanto deportivas como políticas.

A partir de esto, en 2019, el Ángel de la Independencia fue escenario de una de las manifestaciones más relevantes y masivas ocurridas en el sitio. El 16 de agosto de ese año, una multitud mayoritariamente de mujeres marchó por la Avenida Paseo de la Reforma y se instaló en el Ángel para protestar contra la cada vez más creciente incidencia de feminicidios en el país y la ineficiencia, el silencio y la sentida complicidad del Gobierno. Durante esta protesta, de forma espontánea, las manifestantes aprovecharon la relevancia simbólica del monumento para plasmar su furia e indignación sobre un tema que parecía quererse silenciar desde el discurso oficial: la alarmante cantidad de feminicidios que no dejaban de suceder a lo largo del país y permanecían impunes. La Columna fue intervenida por las mujeres que marcaron con grafiti su indignación y su rabia, con frases como «México feminicida», «Policía violador» y «No nos protegen, nos matan».

Lo que al principio alarmó a los sectores más conservadores que veían en dichas intervenciones un vandalismo irrespetuoso, después fue

caracterizado en la academia y por los profesionales del patrimonio cultural como un acto iconoclasta espontáneo en el cual la ciudadanía, aprovechando un elemento patrimonial que les pertenece, de un alto valor social y gran significación colectiva, invistió al monumento con un nuevo significado para hablar en alto de un problema social del presente, cargado de injusticia y que se ha querido silenciar, con la intención de dejar de ignorarlo y buscar que se detenga. Así pues, esta variedad de *difficult heritage* no refiere a eventos del pasado que se quieren recordar para no repetirlos, sino a calamidades sociales del presente que se pretenden visibilizar y detener (Chávez Aguayo & Garduño Freeman, 2020).

Patrimonio complejo

Es poca la literatura en español que aborda el tema del *difficult heritage*. Aparentemente, la traducción lógica a nuestra lengua sería «patrimonio difícil». Sin embargo, antes de proponer una traducción, es necesario hacer una revisión semántica. El *Diccionario Americano de la Lengua Inglesa*, de Merriam-Webster (2021), define el adjetivo «*difficult*» con tres acepciones:

(1) *hard to do, make, or carry out.*
(2a) *hard to deal with, manage or overcome.*
(2b) *hard to understand.*

Por su parte, el *Diccionario de la Lengua Española* define el adjetivo «difícil» de esta forma:

(1) Que presenta obstáculos.
(2) Poco probable.
(3) Dicho de una persona: Descontentadiza o poco tratable.
(4) Extraño (Real Academia Española, 2021).

Se observa, en el contexto de lo explicado conceptualmente como *difficult heritage*, que en esta acepción, «*difficult*» y «difícil», aunque son similares morfológicamente, no comparten el mismo significado. Es decir, se trata de lo que se conoce como «falsos amigos» o heterosemánticos (Robouças,

2019). Lo anterior, porque «*difficult*», en este caso, refiere a algo arduo de enfrentar, manejar o superar, mientras que «difícil» es lo que presenta obstáculos. Por tanto, buscamos un término que se adecuara mejor al significado en inglés, como es el caso de «complejo», en su acepción de «complicado».

> COMPLEJO, JA.
> (1) Que se compone de elementos diversos.
> (2) Complicado.
> (3) Conjunto o unión de dos o más cosas que constituyen una unidad.
> (4) Conjunto de establecimientos industriales generalmente próximos unos a otros.
> (5) Conjunto de edificios o instalaciones agrupados para una actividad común.
> (6) Conjunto de ideas, emociones y tendencias generalmente reprimidas y asociadas a experiencia del sujeto, que perturban su comportamiento.
> […]
> COMPLICADO, DA
> (1) Enmarañado, de difícil comprensión.
> (2) Compuesto de gran número de piezas.
> (3) Dicho de una persona: De carácter y conducta difíciles de entender (Real Academia Española, 2021).

De este modo, resulta más lógico traducir «*difficult*» al español, en este contexto, como «complejo» o «complicado» a partir de que su significado coincide con algo de difícil comprensión o enmarañado. Además, utilizar el adjetivo «complejo» sugiere una relación con la teoría de la complejidad, lo cual está abierto a discusión y podría generar interesantes puntos de confluencia con este concepto.

Patrimonio contestado

El concepto de *contested cultural heritage* tiene un origen y significado menos delimitado y más difuso, dado que, a pesar de que no se le ha nombrado como tal, es una conceptualización que ha estado presente por más

de veinticinco años en la Antropología, Arqueología, Historia, Geografía, Arquitectura, Urbanismo y Turismo, entre otras, y es un tema recurrente en la literatura internacional (Silverman, 2010, sobre todo en la angloparlante. Desafortunadamente, es exigua la literatura en español que aborda dicho concepto. Este término se refiere a la situación en la cual un mismo elemento del patrimonio cultural es reclamado por dos o más comunidades o al cual se le otorgan valores y significados diferentes y, a menudo, contradictorios. Pueden ser dos comunidades, o más, que disputan un mismo elemento, como es el caso de la Mezquita de Córdoba, España, que es relevante para las comunidades islámica, judía y católica, porque en un mismo espacio, o en espacios muy contiguos, conviven sus símbolos y sus significaciones, así como el uso social de cada comunidad. Otro ejemplo similar es la ciudad de Jerusalén, Israel, en donde además de la comunidad islámica y la judía, están involucradas distintas denominaciones y congregaciones cristianas en la disputa simbólica por el espacio.

Por otro lado, también apela al contraste entre una significación oficial o institucional en contraposición al valor que le otorga la comunidad, el cual se considera extraoficial y, a veces, contradictorio del discurso institucional. Un ejemplo de este caso puede ser lo expuesto anteriormente sobre el Ángel de la Independencia en la Ciudad de México, donde reclaman el mismo espacio la narrativa oficial, que celebra la independencia del país y sus héroes, en contraste con los significados que le dan las manifestantes que buscan visibilizar y denunciar la creciente ola de feminicidios impunes que impactan a la sociedad actual. Esta nueva narrativa contesta el discurso oficial con los argumentos de que no tiene sentido celebrar la independencia de un país cuya gente se encuentra inmersa en un problema social que la amenaza gravemente y que, además, goza de la complicidad o, al menos, la ineficacia e inoperancia de su gobierno. También cuestiona la actitud del mismo Gobierno que parece preocuparse más por la integridad material del monumento y menos por la integridad de las personas que están siendo masacradas en la ciudad y el país y cuyos crímenes quedan impunes.

Varios investigadores han traducido «*contested heritage*» al español como «patrimonio contestado» (Aixelà-Cabré, 2019), incluidos estos investigadores en un trabajo previo (Chávez Aguayo & Ramírez Silva, 2020). El *Diccionario Americano de la Lengua Inglesa,* de Merriam-Webster (2021), define el verbo «*contest*» con dos acepciones:

(1) *strive, vie.*
(2) *to make the subject of dispute, contention, or litigation.*

Puede verse claramente el componente de «contender» en el sentido de luchar en oposición, luchar por la superioridad, disputar o litigar. Por su parte, el *Diccionario de la Lengua Española* define el verbo «contestar» de esta forma:

(1) Decir o escribir algo para resolver lo que se pregunta o para atender una comunicación. U. t. c. intr.
(2) Dar respuesta a una pregunta. U. t. c. intr.
(3) Atender algo como una llamada o una comunicación. U. t. c. intr.
(4) Decir algo a una persona con autoridad como protesta ante una orden. U. t. c. intr.
(5) Adoptar una actitud polémica y a veces de oposición o protesta violenta contra lo establecido, ya sean las autoridades y sus actos, ya formas de vida, posiciones ideológicas, etc. U. t. c. intr.
(6) desus. Declarar y atestiguar lo mismo que otros han dicho, conformándose en todo con ellos en su deposición o declaración.
(7) desus. Comprobar o confirmar.
(8) intr. p. us. Dicho de una cosa: Convenirse con otra (Real Academia Española, 2021).

En este sentido, la quinta acepción: «Adoptar una actitud polémica y a veces de oposición o protesta violenta contra lo establecido, ya sean las autoridades y sus actos, ya formas de vida, posiciones ideológicas, etc.», es la de mayor equivalencia con el significado que se le da al término en inglés.

El monumento a los niños héroes: localización y composición

El caso de estudio de esta investigación es un elemento del patrimonio cultural material del estado de Jalisco que se encuentra en el cuadro central de la capital de dicho estado, la ciudad de Guadalajara, la segunda ciudad más grande y poblada de México. Se trata del denominado oficialmente

Monumento a los Niños Héroes, ubicado sobre la rotonda o glorieta[38] que se encuentra en la intersección de las Avenidas Chapultepec, Niños Héroes, Francia y Mariano Otero (ver Figura 1).

aFigura 1. Ubicación del Monumento a los Niños Héroes

Nota. Mapa de la ubicación de las avenidas que hacen intersección en el Monumento a los Niños Héroes en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, México. Adaptado de Servicio de cartografía en línea del Gobierno de Guadalajara (https://mapa.guadalajara.gob.mx/).

> Se trata de una base redonda con dos rampas que rodean el conjunto. Al centro se yergue una columna de cantera muy alta (cincuenta metros aproximadamente) cuyo remate representa a una mujer que suponemos es "La Patria". En la parte baja del monumento se ve un grupo escultórico de los Niños Héroes en bronce, con una inscripción: Murieron por la Patria, y el nombre de cada uno de ellos. También se encuentra esculpida en relieve un águila devorando a una serpiente sobre un nopal (Monti Colombani, 2020, p. 180). (Figuras 2 y 3).

[38] Según el *Diccionario de la Lengua Española*, una glorieta es una «plaza, por lo común circular, donde desembocan varias calles, avenidas o vías de circulación» (Real Academia Española, 2021).

Figura 2. Vista Poniente del Monumento a los Niños Héroes
Nota. Vista Poniente del Monumento a los Niños Héroes antes de su intervención durante las protestas de 2018 en adelante en Guadalajara, Jalisco, México. Tomado de *Glorieta de los Niños Héroes*, por Zona Guadalajara (https://zonaguadalajara.com/glorieta-de-los-ninos-heroes/).

Figura 3. Vista oriente del Monumento a los Niños Héroes
Nota. Vista oriente del estado actual del Monumento a los Niños Héroes en Guadalajara, Jalisco, México. Tomado de *Glorieta de los Niños Héroes*, por Marco Antonio Chávez Aguayo, 2021, Zona Guadalajara (https://zonaguadalajara.com/glorieta-de-los-ninos-heroes/)

El monumento está hecho de grandes ladrillos de piedra de cantera, que es el nombre con el cual se conoce en México a la toba volcánica. Este es un tipo de roca ígnea liviana y porosa que, según la región de donde se extraiga, puede ser de varios colores, tales como amarillo, rosa o verde, dependiendo de su composición mineral (Álvarez, 2021). Este tipo de piedra ha sido muy utilizada en la arquitectura mexicana desde la época colonial, así como en monumentos y elementos de artes plásticas, por su fácil labrado.

En el caso del Monumento a los Niños Héroes, se trata de cantera rosácea. En su remate, esculpida en la cantera, se encuentra la figura de una mujer, representando la alegoría de la Nación Mexicana, referida como «La Patria» (Figura 4). Está vestida con una túnica, un manto sobre la cabeza, cabello trenzado y sostiene una guirnalda de rosas que descansa sobre su rodilla izquierda y cae hacia ambos costados. Mira altiva hacia el norte. A sus pies, se encuentran los elementos del escudo nacional mexicano: un águila devorando una serpiente, posada sobre un nopal en medio de un lago, que representa la fundación de Tenochtitlan, actual Ciudad de México

Figura 4. «La Patria»
Nota. Detalle del remate del Monumento a los Niños Héroes en Guadalajara, Jalisco, México. Fotografía tomada por Marco Antonio Chávez Aguayo, el 2 de diciembre de 2021.

Por su parte, en la base del monumento, se encuentra incrustado un grupo escultórico en bronce con la efigie de los llamados «Niños Héroes» (Figura 5). Este es el nombre con el cual se conoce colectivamente a los seis cadetes del Colegio Militar que, de acuerdo con el relato oficial, murieron en la Batalla de Chapultepec durante la invasión del Ejército de los Estados Unidos de América, al mando del general Winfield Scott, en el Castillo de Chapultepec (entonces sede del Colegio Militar) en la Ciudad de México el 13 de septiembre de 1847.

Figura 5. Conjunto escultórico de los Niños Héroes
Nota. Conjunto intervenido por la Colectiva Hilos, titulado «Tejido colectivo contra los feminicidios y las desapariciones» en el Monumento a los Niños Héroes, en Guadalajara, Jalisco, México. Fotografía tomada por Ximena Itzel Torres Ramos, el 7 de marzo de 2019.

Significado oficial

La historia oficial cuenta que los seis cadetes del Colegio Militar que se sacrificaron en la batalla para defender el Castillo de Chapultepec y el honor de México fueron Agustín Melgar, Fernando Montes de Oca, Francisco Márquez, Juan de la Barrera, Juan Escutia y Vicente Suárez. El nombre de «Niños Héroes» se debe a la juventud de estos alumnos militares, dos de los cuales eran menores de edad, mientras que los demás apenas habían superado la mayoría. Autores como González y González (2005), así como García y Fristche (1989) han señalado que la narrativa institucional de este suceso está cargada de romanticismo, con imprecisiones y datos que no han sido corroborados o no cuentan con un sustento histórico. Por ejemplo, el evento en el que el cadete Juan Escutia toma la bandera mexicana que ondeaba en el Castillo y se sacrifica precipitándose al vacío envuelto en ella para impedir que los estadounidenses la tomen.

García y Fristche (1989) señalan que las circunstancias de esta batalla distan mucho de la narrativa oficial e incluso la contradicen. En primer lugar, los cadetes no tenían actividades por hacer en aquel sitio, pues el general Nicolás Bravo, a quien se le encargó la defensa del castillo, al ver la

carencia de armamento y municiones, ordenó a los jóvenes estudiantes del Colegio Militar que regresaran a casa. Lo que realmente necesitaba era un ejército y batallones armados debidamente, los cuales no fueron proporcionados por el entonces presidente de México, Antonio López de Santa Anna, lo que volvió imposible la defensa del complejo. Por lo tanto, la decisión de haberse quedado a defender el castillo resultó ser un acto de irresponsabilidad y desobediencia que costó la vida de 600 cadetes (Rivas & Rojas, 2019) y el cautiverio de varios más en manos del enemigo. Sea como fuere, al finalizar la batalla y a pesar del sacrificio de los cadetes, independientemente del número total de estos, el ejército estadounidense tomó el control del Castillo de Chapultepec y, al día siguiente, el 14 de septiembre de 1847, fue tomado también el Palacio Nacional en la capital del país, obligando al Gobierno Mexicano a huir a Querétaro (González, 1994).

No obstante, a pesar de la falta de corroboración histórica y científica de los hechos ocurridos en esta batalla, el relato oficial de los seis cadetes que dieron su vida se ha convertido en una verdad institucional que se ha enseñado durante más de un siglo en la educación básica obligatoria del país (Figura 6).

Figura 6. Lámina didáctica de los Niños Héroes país.
Nota. Lámina didáctica utilizada durante décadas en la educación básica del país. Tomado de *Los Niños Héroes*, por Toro, 1965.

A esta forma de reconstruir el relato institucional, González y González (2005) le da el nombre de «historia de bronce», primeramente, por el relato mítico y épico con el que se construyen héroes de la historia con

el fin de ensalzar y sembrar valores cívicos y patrióticos en el imaginario colectivo. Así pues, esta narrativa se materializa por medio de la elaboración de esculturas de bronce de los héroes cuyas virtudes y hazañas se enaltecen, aunque sea a partir de la mutilación y manipulación de la verdad, mediante imágenes que transmiten la devoción por la patria hasta el sacrificio de la vida con el fin de preservar y exaltar el nacionalismo como fundamento ideológico.

De este modo, los Niños Héroes son conmemorados en distintos monumentos a lo largo del país, nombran a múltiples vías en varias ciudades e, incluso, han sido efigie de diversas ediciones de billetes y monedas de pesos mexicanos que han estado en circulación (Figura 7).

Figura 7. Los Niños Héroes en billetes y monedas

Nota. Izquierda: Billete de $ 5000 (cinco mil) pesos mexicanos del Banco de México con la efigie de los Niños Héroes, fechado el 13 de mayo de 1983, en circulación durante la segunda mitad del siglo XX. Derecha: Moneda conmemorativa de N$ 50 (cincuenta) nuevos pesos mexicanos de la Casa de Moneda de México con la efigie de los Niños Héroes, fechada en 1993, en circulación durante la última década del siglo XX.

Desde esa posición y de acuerdo con González y González (2005), se sostiene la idea del mito, cuya función es esencial para justificar los aparentes fundamentos virtuosos de la cultura nacional, al adquirir formas de relatos épicos de figuras humanas (héroes, cadetes, caudillos), de conceptos o nociones abstractos como nación, patria, soberanía o libertad, así como de proyectos complejos como la democracia y justicia social. El monumento de la ciudad de Guadalajara no es la excepción, ya que conmemora y presenta a los Niños Héroes de acuerdo con la historia oficial, con las esculturas de bronce de los seis cadetes identificados con sus nombres es-

critos debajo, incluyendo a Juan Escutia portando la Bandera Mexicana y el lema «Murieron por la Patria» (Figura 8).

Figura 8. Grupo escultórico de los Niños Héroes
Nota. Obra de Juan Fernando Olaguíbel Rosenzweig, incrustado en la base del Monumento, antes de su intervención durante las protestas de 2018 en adelante. Tomado de TV Azteca (https://www.aztecajalisco.com/noticias-conmemoracion-a-los-ninos-heroes-en-guadalajara).

Vicente Mendiola fue el arquitecto que diseñó y llevó a cabo la construcción del Monumento a los Niños Héroes (Monti Colombani, 2020), fechado en 1951 (Figura 9). Por su parte, el conjunto escultórico en bronce de los Niños Héroes fue realizado por Juan Fernando Olaguíbel Rosenzweig en 1945 (Secretaría de Cultura del estado de Jalisco, 2015, 2019), quien también fue autor de otras esculturas icónicas en el país, como la Diana Cazadora y la Fuente de Petróleos Mexicanos, ambos en la Avenida Paseo de la Reforma de la Ciudad de México, y el Monumento al Pípila en la ciudad de Guanajuato, capital del Estado con el mismo nombre. La inauguración de este monumento fue llevada a cabo a principios de la década de 1950 por el entonces gobernador del estado de Jalisco, Agustín Yáñez.

De acuerdo con la Ley de Patrimonio Cultural del estado de Jalisco y sus municipios, tanto el monumento a La Patria, como el grupo escultórico de los Niños Héroes, están inscritos en el Inventario del Patrimonio Cultural del Estado que se encuentra a cargo de la Secretaría de Cultura del estado de Jalisco (2015, 2019), como patrimonio inmueble y mueble de valor artístico relevante, respectivamente, lo cual, según su Artículo 26 de la citada Ley, «implica el reconocimiento de un bien o zona como parte del Patrimonio Cultural y su salvaguardia en los términos de la presente

ley» (Decreto 24952/LX/14, 2014, Art. 26). En las fichas del Inventario de estos elementos patrimoniales se estipula que su uso original está considerado como espacio público y que el grado de alteración que presenta es íntegra, así como que su grado de conservación es bueno (Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, 2015, 2019).

Figura 9. Detalle del Monumento a los Niños Héroes
Nota. El detalle muestra la placa del responsable del proyecto: Arquitecto Vicente Mendiola, fechado en 1951. Fotografía tomada por Marco Antonio Chávez Aguayo, el 2 de diciembre de 2021.

Contexto urbano e histórico del monumento

El barrio de Guadalajara donde se encuentra este monumento surgió en la primera década del siglo XX con el nombre de Colonia West End, que después se le cambió a Colonia Lafayette en honor del defensor de los derechos humanos francés Gilberto Montier, marqués de Lafayette. Actualmente, en esta zona de la ciudad se ubican tres barrios o colonias: Moderna, Americana y Obrera, que justamente confluyen en el monumento en cuestión.

La Avenida Chapultepec, una de las que hacen intersección en esta glorieta, antes era llamada Avenida Lafayette y cambió a su nombre actual para conmemorar, precisamente, a los Niños Héroes. En esta zona se encontraba el Colegio del Espíritu Santo cuyas instalaciones ocupó después la Escuela Militar de Aviación (Figura 10).

Figura 10. Monumento sobre la Avenida Chapultepec en Guadalajara, Jalisco, Méxic
Nota. El monumento cuenta con la leyenda: «En este lugar se encontraba el Ex-Colegio del Espíritu Santo cuyas instalaciones ocupó la Escuela Militar de Aviación del 15 de noviembre de 1943 al 18 de febrero de 1953». Fotografía tomada por Marco Antonio Chávez Aguayo.

La Avenida Chapultepec, que corre de norte a sur y cuyo límite septentrional es la Avenida México, tiene al centro un arcén, andador o camellón peatonal, con jardineras y árboles, que divide las dos calzadas de la avenida –similar a la Rambla de Barcelona, Cataluña, España, y otras ramblas catalanas y del Levante español– donde se pueden encontrar también, a lo largo de ella, bustos escultóricos de los Niños Héroes y varias fuentes (Figura 11).

Figura 11. Camellón peatonal de la Avenida Chapultepec
Nota. Camellón peatonal de la Avenida Chapultepec en el cruce con la calle Justo Sierra en Guadalajara, Jalisco, México. En el primer plano, la escultura en bronce de Francisco Márquez, uno de los llamados Niños Héroes. Al fondo, una de las fuentes de esta avenida. Fotografía tomada por Marco Antonio Chávez Aguayo.

Actualmente, la Avenida Chapultepec es uno de los puntos más concurridos de la vida nocturna de la ciudad, puesto que en la zona se encuentran diversos bares, restaurantes, cafeterías y discotecas. Igualmente, durante el día, la afluencia peatonal y automovilística también se mantiene alta. Se trata de una de las zonas más gentrificadas de la ciudad. En esta vía pueden encontrarse distintos tipos de viviendas, oficinas, edificios gubernamentales y negocios de ropa, muebles, electrónica, telefonía móvil, librerías, tiendas de conveniencia, copisterías, bancos, gimnasios, consultorios médicos, farmacias, universidades, escuelas y estacionamientos.

En su camellón, frecuentemente, se cumplen diversas actividades culturales, exposiciones fotográficas y de artes plásticas (Figura 12) y varios días de la semana se instala por las tardes un mercado o «tianguis» –como se les conoce en México– de artesanías y manufacturas locales. A pesar de que la Avenida Chapultepec continúa todavía al sur del Monumento a los Niños Héroes, esta glorieta constituye el límite austral de la actividad que se desarrolla regularmente en esa vía.

Figura 12. Exposición fotográfica «El País que Imaginamos»
Nota. Exposición fotográfica con motivo del Bicentenario del Perú, país invitado de honor de la 35ª Feria Internacional del Libro de Guadalajara (FIL) 2021, en el camellón de la Avenida Chapultepec en Guadalajara, Jalisco, México, el 2 de diciembre de 2021. Fotografía tomada por Marco Antonio Chávez Aguayo.

Uso social del monumento

El uso social de esta glorieta es con frecuencia para conmemoraciones y protestas. Tradicionalmente, es el punto de celebración deportiva de los aficionados de uno de los equipos locales de fútbol que juegan en la Liga de Primera División de México (Liga MX): el Atlas Futbol Club, los «Zorros», fundado en 1916. Fue en 1999 cuando adoptaron la tradición de reunirse en esta Glorieta para celebrar los triunfos de su equipo (Santillanes, 2016; Escamilla, 2021; Sales, 2021), cuando consiguieron un lugar en el partido final de la Liga, aunque entonces se quedaron con el subcampeonato. También se celebró ahí el centenario de la fundación del club en 2016 (de la Cerda, 2016; Santillanes, 2016).

Igualmente, fue en este mismo espacio donde la hinchada del Atlas se reunió el 12 de diciembre de 2021 para ver la segunda final que jugaba su equipo, desde 1999, en las pantallas gigantes instaladas por el gobierno municipal. Posteriormente, la Glorieta y las inmediaciones de la Avenida Chapultepec se llenaron de celebraciones, cuando el Atlas consiguió por fin su segundo campeonato de Liga, luego de haber cumplido 70 años de la obtención de su primer título, en 1951 (Figura 13). Las celebraciones se extendieron hasta el día siguiente (Flores Aldana, 2021; Larios, 2021).

En la Glorieta de los Niños Héroes, sitio que desde 1999 se convirtió en punto de celebración de las victorias atlistas, las autoridades contabilizaron cerca de 7000 personas presenciando el partido en las pantallas gigantes que se instalaron, pero después de la victoria se reunieron cerca de 20 000 personas, según los reportes de los cuerpos de bomberos (Escamilla, 2021).

Del mismo modo, la explanada de la glorieta ha sido escenario de diversos eventos musicales masivos, de los cuales destacan el festival 212 de la estación de radio RMX (Martínez & Esparza, 2015), el festival Epicentro (Gallegos, 2017) y el Festival Sucede del Ayuntamiento de Guadalajara (2019).

Figura 13. Celebración en el Monumento a los Niños Héroes
Nota. Celebración de la afición del Atlas Futbol Club (apodada «La Fiel») el 12 de diciembre de 2021 en el Monumento a los Niños Héroes, luego de la obtención de su segundo campeonato de la Liga Mexicana de Primera División (Liga MX), a 70 años de su primer título, en 1951. Tomado de Sports Center ESPN [@SC_ESPN], 12 de septiembre de 2021, Twitter.

La glorieta de las y los desaparecidos: contexto violento de México

En los últimos años, el uso y la significación sociales, el aspecto y hasta el nombre del Monumento a los Niños Héroes han cambiado. La escalada de violencia ligada al narcotráfico y la proliferación de bandas criminales en la cual México se encuentra inmerso desde las últimas décadas, incluyendo el estado de Jalisco, han sido factores determinantes para ello. En Jalisco, existen varias organizaciones criminales armadas vinculadas al narcotráfico, como el poderoso Cártel Jalisco Nueva Generación (CJNG) y su antagonista, el Cártel Nueva Plaza (BBC Mundo, 2018), que es una escisión del primero (Franco-Migues, 2018). Ambos se encuentran en constante pugna por el control del tráfico de drogas

y el dominio de ciertas actividades ilegales (Larios, 2019) y contra los cuales el Estado mexicano ha sido ineficiente para detener y controlar. Estas organizaciones delictivas suelen estar detrás de las desapariciones forzadas sufridas en la región.

La Agencia EFE (2021), citando datos del Gobierno Mexicano, informa que desde 2006 han desaparecido unas 85 000 personas. Más de la mitad de estas desapariciones (superando los 44 000) han ocurrido desde el inicio del mandato del actual presidente de México, Andrés Manuel López Obrador, en diciembre de 2018. Según Franco-Migues (2018), el 42 % de estas desapariciones corresponden a jóvenes entre los 14 y 29 años de edad.

Renombramiento y resignificación

Desde 2013, el Monumento a los Niños Héroes ha sido el lugar de protesta de familiares y amigos de personas desaparecidas en Jalisco (Franco-Migues, 2018). No obstante, fue el 24 de marzo de 2018 que un grupo de aproximadamente 3000 manifestantes propuso cambiar el nombre de esta rotonda por el de «Glorieta de Las y Los Desaparecidos» (El Informador, 2018; Franco-Migues, 2018; Franco, 2020; Torres 2019; Torres, 2021), al colocar en la base de la rotonda una pancarta con dicha leyenda (Solís Gadea, 2018) (Figura 14). Se reunieron ese día para exigir la localización de Javier Salomón Aceves, Jesús Daniel Díaz y Marco Francisco García, estudiantes de la licenciatura en cine digital de la Universidad de Medios Audiovisuales (conocido como CAAV por su nombre original: Centro de Artes Audiovisuales), y de César Arellano, estudiante de la Universidad de Guadalajara, desaparecidos el 19 de marzo de ese año en distintos puntos de la Zona Metropolitana de Guadalajara. Los tres primeros en Tonalá y el último en Huentitán.

En esta marcha no solo se exigió justicia y el involucramiento efectivo de las autoridades en la búsqueda de estos cuatro estudiantes, sino que también se habló de otros jóvenes más a quienes se les había perdido el rastro del mismo modo en el Estado. Estos son crímenes que en su gran mayoría quedan impunes y quienes son sustraídos, desgraciadamente, tienen muy pocas probabilidades de volverse a encontrar.

> «Tenemos familias que no encuentran en este momento a sus desaparecidos y que nunca nadie las había tomado en cuenta. A partir de hoy esta glorieta toma un significado distinto, porque es una herida abierta. Ya no es la de Niños Héroes, es de los desaparecidos de Jalisco y de México», dijo Jesús Medina, presidente de la Federación de Estudiantes Universitarios (FEU) […]. (El Informador, 2018)

La mamá de Karla Gabriela Macías, desaparecida desde julio de 2017, contó que su hija tenía cuatro meses de embarazo cuando dejó de saber de ella. Ahora, también busca a su nieto. Leticia Vázquez recordó a su hija Berenice, quien desapareció en Puerto Vallarta. «"¡No estás sola!", le respondieron los estudiantes que escucharon los testimonios en la parte baja del monumento. "Por fin la sociedad está despertando, en cinco años no había visto algo así", agregó otra participante» (El Informador, 2018).

Esta no fue la única marcha convocada para pedir el esclarecimiento de estos cuatro estudiantes. De hecho, fueron doce marchas en un lapso de veintisiete días (Franco-Migues, 2018). A pesar de todo, después de 35 días de búsqueda, el 23 de abril del mismo año, la Fiscalía del Estado de Jalisco comunicó en una rueda de prensa que los estudiantes buscados habían sido torturados y asesinados por el CJNG y sus cuerpos, disueltos en ácido. La Fiscalía aseguró que las desapariciones sucedieron debido a que integrantes del CJNG habían confundido a los estudiantes con miembros del Cártel Nueva Plaza. Aunque ninguno de los estudiantes tenía vínculos con la delincuencia, estos se encontraban grabando una filmación escolar, por pura casualidad y sin saberlo, en una casa utilizada por el cártel rival como plaza de seguridad (Franco-Migues, 2018). Esta noticia repercutió en varios medios nacionales (El Sol de México, 2018; Zona Guadalajara, 2018) e internacionales (BBC Mundo, 2018).

Desde entonces, las desapariciones no han cesado, sino aumentado. En consecuencia, también se han incrementado las manifestaciones en la ahora conocida como Glorieta de Las y Los Desaparecidos que reclaman justicia para estos casos, así como el número de asistentes.

Figura 14. Manifestación del Día Internacional de las Víctimas de Desapariciones Forzadas
Nota. Manifestación del 30 de agosto de 2019, Día Internacional de las Víctimas de Desapariciones Forzadas, en el Monumento a los Niños Héroes en Guadalajara, Jalisco, México, donde se observa la pancarta colocada con su nuevo nombre: «Glorieta de Las y Los Desaparecidos». Fotografía tomada por Ximena Itzel Torres Ramos.

En mayo de 2021, una manifestación convocada por varios colectivos, entre ellos la Universidad de Guadalajara, llamada Marcha por la Paz y la Justicia, reunió cerca de 10 000 personas para exigir la localización de las 12 680 personas desaparecidas en Jalisco (Ríos, 2021).

En la Glorieta de las y los Desaparecidos ya no hay espacio para una fotografía más. Jalisco vive su peor pesadilla, y la muerte de los hermanos González Moreno, Karen, Luis Ángel y José Alberto, ha estremecido a todo un país. Una nación de por sí desgarrada por la violencia. Guadalupe Aguilar, del colectivo Familias Unidas por Nuestros Desaparecidos Jalisco (FUNDEJ), en representación de las madres de familia, tiene diez años que no sabe de su hijo. Y la tragedia de los hermanos González Moreno la ha vuelto a resquebrajar por dentro.

> «Yo antes en casa me sentía en paz, pero desde ayer, ya no me siento tranquila ni en mi casa, porque sé que cualquier día pueden venir por mí. Necesitamos medidas radicales para garantizar que no haya un desaparecido más», señaló Guadalupe Aguilar, quien a nombre de las madres de familia cerró el acto en la Glorieta de las y los Desaparecidos. (Ríos, 2021)

En la dinámica de estas manifestaciones, se ha hecho habitual adherir a los costados del monumento, mantas y fichas con los nombres y datos de los familiares y amigos desaparecidos en distintos puntos del monumento. Y han sido varias las ocasiones en las cuales estas mantas y fichas se han retirado y vuelto a colocar.

El 30 de abril de 2019, el colectivo Familias Unidas por Nuestros Desaparecidos en Jalisco (FUNDEJ) decidió retirar varias de las mantas, al argumentar el mal estado de las mismas y el mal aspecto que esto provocaba al monumento. Sin embargo, familiares de las personas desaparecidas que habían colocado estas mantas se mostraron molestos, diciendo que no habían sido informados de esta acción y pidieron que se restituyeran (ZonaDocs, 2019). Así pues, el 22 de junio de 2019 se convocó a la «Jornada de Reinstalación» en la cual los familiares y amigos de los desaparecidos colocaron de nuevo las lonas (Telediario, 2019; Torres, 2019).

Según informaron los portales locales de noticias Meganoticias (Ortega, 2020), Notisistema (Jiménez Castro, 2020) y El Diario NTR (Levario, 2020), el 30 de abril de 2020, el Ayuntamiento de Guadalajara, en coordinación con el colectivo Familias Unidas por Nuestros Desaparecidos en Jalisco (FUNDEJ) y la Federación de Estudiantes Universitarios (FEU), emprendieron una limpieza de la Glorieta de Las y Los Desaparecidos, se retiró de nuevo las mantas que se habían colocado y limpiaron el grafiti del monumento con agua a presión. Estos grupos argumentaron que varias de las mantas se encontraban en mal estado y que la limpieza respondía a la intención de dignificar el espacio. Su intención era colocarlas de nuevo para el 10 de mayo, fecha en la que se celebra en México el Día de la Madre. Sin embargo, varios familiares y amigos que habían colocado estas mantas se mostraron molestos y protestaron que tampoco habían sido informados de dicho procedimiento. Varios colectivos feministas protestaron el 1 de mayo de 2020 por el retiro de estas pancartas de la Glorieta de Las y Los Desaparecidos (Pérez Vega, 2020; ZonaDocs, 2020).

A partir de ese entonces, en cada manifestación se ha hecho habitual, además de atar mantas y carteles a los barandales del monumento, adherir azulejos o losetas con la información de las personas desaparecidas a la base del monumento, debajo del grupo escultórico de los Niños Héroes (Figuras 15, 16 y 17).

Figura 15. Losetas y lonas en la base del monumento

Nota. Losetas adheridas a la base del monumento y lonas atadas a los barandales de La Glorieta de Las y Los Desaparecidos o Monumento a los Niños Héroes en Guadalajara, Jalisco, México. Fotografía tomada por Marco Antonio Chávez Aguayo, el 2 de diciembre de 2021.

Figura 16. Colocación de losetas

Nota. Colocación de losetas el 19 de marzo de 2021 con la información de desaparecidos en el marco del tercer aniversario de la desaparición de Marco, Daniel y Salomón, estudiantes del CAAV, y César, estudiante de la Universidad de Guadalajara. Fotografía tomada por Ximena Itzel Torres Ramos.

Figura 17. «Glorieta de L@s Desaparecidos» y «Búsqueda y Resistencia»

Nota. Colocación de las 47 losetas formando las leyendas «Glorieta de L@s Desaparecidos» y «Búsqueda y Resistencia» en el marco del tercer aniversario de la desaparición de Marco, Daniel y Salomón, el 19 de marzo de 2021. Fotografía tomada por Ximena Itzel Torres Ramos.

La Agencia EFE (2021) reportó la colocación de algunas de estas losetas en una demostración del 9 de mayo de 2021:

> Colectivos y familiares de personas desaparecidas colocaron este domingo losetas con imágenes impresas de quienes han sido víctimas de desaparición forzada en la Glorieta de las y los Desaparecidos en la ciudad de Guadalajara, en el occidental estado de Jalisco.
> Las losetas, que tenían impresos los nombres y fichas de búsqueda de personas que no han sido localizadas en esa entidad, fueron colocadas en los muros de la glorieta, con lo que los manifestantes buscaron visibilizar los miles de desaparecidos a nivel estatal y dar cuenta que la problemática sigue en aumento.
> Tras ello, los integrantes de diversos colectivos marcharon por las calles de la ciudad para exigir que se busque y localice a sus familiares. (Agencia EFE, 2021)

Un mes más tarde, el periódico local El Diario NTR, documentó la colocación de otras más durante la manifestación del 27 de junio de 2021:

> Familiares de personas desaparecidas, principalmente del interior de Jalisco, acudieron hoy a la Glorieta de las y los Desaparecidos para colocar losetas con la imagen y datos de sus desaparecidos, como un acto de memoria y acción de búsqueda.
> Fueron alrededor de 25 nuevas losetas las colocadas en uno de los costados de la glorieta.
> En el lugar, las familias exigieron a los grupos criminales parar con este tipo de actos que destruyen familias. Además, alertaron que a nivel nacional detectaron un incremento de desapariciones en menores de edad con fines de trata de personas. (Rodríguez, 2021)

El 2 de diciembre de 2021, durante la redacción de este capítulo, se contaron en la Glorieta 59 pancartas y 197 losetas adheridas alrededor del monumento (Figura 16). 148 de estas losetas contenían datos de personas desaparecidas y 47 losetas formaban las leyendas «Glorieta de L@s Desaparecidos» y «Búsqueda y Resistencia» (Figura 17) y dos losetas con información sobre cómo proceder en caso de sospechar alguna desaparición (Figura

18). Del mismo modo, en la jardinera frontal del monumento se pintó la leyenda «Jardín de la Memoria» y se adhirieron a ella 99 placas de madera con nombres de distintas personas desaparecidas (Figura 19).

Figura 18. Losetas con recomendaciones en caso de sospecha de desaparición
Nota. Losetas con recomendaciones sobre cómo proceder en caso de sospecha de desaparición y cómo presentar la denuncia correspondiente ante las autoridades estatales, adheridas a la Glorieta de Las y Los Desaparecidos en Guadalajara, Jalisco, México. Fotografía tomada por Marco Antonio Chávez Aguayo, el 2 de diciembre de 2021.

Figura 19. Detalle de las losetas adheridas al Monumento a los Niños Héroes
Nota. Detalle de las losetas adheridas al Monumento a los Niños Héroes que forman las leyendas «Glorieta de L@s Desaparecidos» y «Búsqueda y Resistencia» y otras con datos de personas desaparecidas. Al frente, el «Jardín de la Memoria» con placas de madera con nombres de desaparecidos en su jardinera frontal en Guadalajara, Jalisco, México. Fotografía tomada por Marco Antonio Chávez Aguayo, el 2 de diciembre de 2021.

Se estima que, actualmente, en el monumento hay testimonio de más de 300 personas desaparecidas. La mayoría de ellas, ocurridas en Jalisco, aunque también hay datos de desapariciones en los estados de Michoacán, Nayarit, Zacatecas y Baja California Sur. La mayoría de estas sustracciones ocurrieron de 2017 en adelante, aunque hay desapariciones reportadas que se remontan a 2009 y 2010.

Discusión

En Guadalajara, Jalisco, México, el monumento que durante la segunda mitad del siglo XX se erigió para conmemorar la historia de los Niños Héroes ahora recuerda a otras víctimas: las personas que durante las últimas décadas han desaparecido de forma forzada y, probable y lamentablemente, perdido la vida en manos de criminales, sin que estos delitos hayan sido correcta y eficazmente investigados, perseguidos y castigados. En su significado original, el Monumento a los Niños Héroes cuenta un relato establecido desde el plano institucional. Una historia embellecida desde el Gobierno que habla de la heroicidad de unos estudiantes adolescentes, aspirantes a militares, que murieron defendiendo el honor de la patria ante una invasión extranjera en otra ciudad.

En el fondo, este relato trata de una derrota, puesto que los estadounidenses acabaron por tomar la sede del Colegio Militar mexicano, el Castillo de Chapultepec en la Ciudad de México, justo antes de tomar la capital del país. Según varios historiadores (García & Fristche, 1989), el relato oficial se encuentra ataviado y tal vez dramatizado. Pocos de los datos que se cuentan en la historia oficial han podido ser corroborados científicamente y el relato de los seis cadetes fallecidos heroicamente se sostiene de forma frágil. No obstante, es una narración que desde el Gobierno se ha repetido sin cesar para grabarse en la memoria pública y se ha consolidado en el imaginario nacional a través de varios monumentos a lo largo del país, efigies en billetes y monedas de normal circulación y se ha enseñado desde hace más de un siglo en las escuelas de formación básica. Se encuentran representados en bronce en el monumento en cuestión. A este tipo de conmemoración González y González (2005) le ha denominado «historia de bronce».

La historia de bronce se construye desde un relato oficial institucional, el cual busca crear imágenes ejemplares de los héroes que transmitan la devoción por la patria hasta el sacrificio de la vida propia y desarrollan virtudes cívicas de ensalzada inspiración. Dichos valores pretenden fungir como pilares de la preservación y exaltación de la nación y su fundamento ideológico, es decir, el nacionalismo (González y González, 2005). Se poda la hojarasca propiamente humana con el fin de ocultar defectos, vicios, debilidades, mentiras, entre otros elementos que forman parte de un «lado oscuro» del héroe. Con base en la perspectiva de la historia de bronce, «los héroes trascienden su condición humana y son elevados a un pedestal digno de semidioses, transfigurados en mudas y solemnes estatuas de bronce» (Viroli, 2000, p. 30).

> Recoge los acontecimientos que suelen celebrarse en fiestas patrias, en el culto religioso, y en el seno de las instituciones; se ocupa de hombres de gran estatura extraordinaria (gobernantes, santos, sabios y caudillos); presenta los hechos desligados de causas, como simples monumentos dignos de imitación. (González y González, 2005, pp. 64-65)

El relato de los Niños Héroes es una derrota porque el martirio de estos jóvenes de poco sirvió para evitar que los extranjeros cumplieran con su objetivo invasor, aunque este aspecto no se menciona en la narrativa oficial.

Estos investigadores pueden atestiguar que, durante las últimas décadas del siglo XX, en Guadalajara, el Monumento a los Niños Héroes carecía de relevancia social. Fue apenas a partir de 1999 que la hinchada del Atlas Futbol Club comenzó a utilizar este espacio para sus celebraciones. Era, a lo mucho, solo una ancha glorieta que regulaba el cruce de la intersección de las varias avenidas que confluyen en ella. En esos tiempos, la Avenida Chapultepec no gozaba aún del uso social que ahora tiene ni había pasado por su actual gentrificación. Ha sido durante las primeras décadas del siglo XXI que la glorieta ha incrementado su uso, muy de la mano del florecimiento y, a la vez, la gentrificación que ha sufrido la Avenida Chapultepec y sus zonas aledañas. La mencionada glorieta ha fungido como límite sur de la mayor actividad comercial y social de dicha avenida.

Precisamente, durante la segunda década del siglo XXI, este monumento ha ido adquiriendo un significado diferente. Esta vez, no ha sido una iniciativa gubernamental, sino ciudadana, que ha ocurrido de forma espontánea para hablar en alto de un tema que el gobierno prefiere no ver: los crímenes relacionados con las desapariciones forzadas en México, junto con la ineficacia del gobierno, en sus ámbitos federal, estatal y municipal, que no las han podido controlar, resolver ni, mucho menos, castigar. La ciudadanía ha tomado el monumento y su memoria pública para reescribirlo, resignificarlo y denunciar un problema actual que está afectando y marcando a la sociedad. Un problema que no solo atañe a la ciudad de Guadalajara, ni al Estado de Jalisco, sino que concierne a todo el país, según reportan varios organismos nacionales e internacionales de derechos humanos (Amnistía Internacional, 2020; Human Rights Watch, 2021; Comité Contra las Desapariciones Forzadas sobre México, 2015) (Figuras 20 y 21).

Figura 20. Manifestación enfrente de las losetas

Nota. En el marco del Día Internacional de las Víctimas de Desapariciones Forzadas, mujeres integrantes del colectivo Familias Unidas por Nuestros Desaparecidos Jalisco (FUNDEJ) se manifiestan delante de las losetas colocadas en memoria a sus hijos e hijas en la Glorieta de Las y Los Desaparecidos en Guadalajara, Jalisco, México, el 29 de agosto de 2021. Fotografía tomada por Ximena Itzel Torres Ramos.

Figura 21. Manifestaciones en el Día Internacional de las Víctimas de Desapariciones Forzadas

Nota. En el Día Internacional de las Víctimas de Desapariciones Forzadas, madres y familiares del colectivo FUNDEJ llegando a la Glorieta de las y los Desaparecidos después de marchar desde el Templo Expiatorio, el 30 de agosto de 2019. Fotografía tomada por Ximena Itzel Torres Ramos.

La ciudadanía, cansada de que el gobierno ignore el problema del cual es parte, porque reclama su ineficacia y su complicidad a partir del alto nivel de corrupción que lo invade, se ha organizado para «tomar» el Monumento a los Niños Héroes, reclamar su propiedad y darle un giro a su historia original, embellecida en piedra y bronce. El cambio, en la memoria pública y el significado del espacio, comienza por otorgarle otro nombre: Glorieta de Las y Los Desaparecidos. La modificación en el uso del espacio consiste en hacerlo un lugar para la protesta y denuncia, como destaca Ramírez Silva (2020), convirtiéndolo en una especie de santuario que recuerda a quienes se han ido a causa de estos graves crímenes y cuyos casos reclaman justicia de una forma más realista y cruda que la que retrata el sacrificio de héroes sobrehumanos romantizados que cuenta la historia de bronce, cuestionando su nacionalismo.

Para mayor contundencia de esta denuncia, de este reclamo del espacio por parte de la comunidad, lo que empezó con mantas atadas al monumento para fijar su nuevo nombre, su nueva significación y para hablar de cada uno de los casos que se denuncian públicamente, ahora se ha convertido en losetas adheridas al complejo. Con azulejos adosados a la cantera, alrededor del monumento, se ha fijado el nuevo nombre y la consigna: «Búsqueda y resistencia», que empata con el grito que se escucha en las protestas: «¡Vivos se los llevaron, vivos los queremos!» (Ramírez Silva,

2020). Con azulejos se han adherido, uno a uno, los casos que siguen sin resolverse y que reclaman secuestros, torturas y asesinatos.

Chávez Aguayo y Garduño Freeman (2020), al hablar del caso del Ángel de la Independencia de la Ciudad de México, en el cual las mujeres tomaron el monumento destinado originalmente a la celebración de la independencia de México para reclamar las injusticias a las que están sometidas, relacionadas con abusos, desapariciones y asesinatos sistemáticos con trasfondo en una sociedad e institucionalidad machistas, reflexionaron en cómo una cultura compartida, negativa y difícil, como ese machismo, puede llevar a la ciudadanía, en ese caso, la mayoría mujeres, a manifestar su coraje y su impotencia en un monumento de gran relevancia social. En una forma de iconoclastia social espontánea (González Zarandona, 2015), las manifestantes decidieron marcar con grafiti el monumento para añadirle una nueva capa de significado que hablara del problema social que, principalmente, el gobierno se niega a ver y a resolver: los crímenes relacionados con el feminicidio.

Chávez Aguayo y Garduño Freeman (2020) identificaron, en este caso, un nuevo tipo de patrimonio complejo. No se trataba de un evento del pasado del cual se quisiera evitar su repetición (McDonald, 2015; Brown & Vileikis, 2020), sino de un problema social actual, compartido, que se necesita atender urgentemente para detenerlo. Chávez Aguayo y Garduño Freeman (2020) analizaron la resistencia del gobierno a que este nuevo significado perviviera, intentando una y otra vez «restaurar» el monumento, limpiando el grafiti que denunciaba un país feminicida, una policía corrupta, un Gobierno ineficaz y la indefensión de las mujeres. Señalaron que las protestas hicieron del monumento un patrimonio contestado: por un lado, el significado autorizado institucionalmente de celebración de la Independencia nacional y, por el otro lado, un nuevo significado surgido de la resistencia y el reclamo social por los feminicidios que cuestionaba la libertad de sus ciudadanas y denunciaba el sentido que tienen los monumentos si la gente que los posee es asesinada; un nuevo significado que el poder institucional insistía en borrar.

Del mismo modo y en el mismo país, el Monumento a los Niños Héroes en Guadalajara, ahora nombrado Glorieta de Las y Los Desaparecidos, es también un caso de iconoclastia social espontánea. Igualmente, no se trata de una iniciativa institucional ni gubernamental, sino civil, que surge con

el mismo objetivo que lo ocurrido en el Ángel de la Independencia en la Ciudad de México: aprovechar el monumento para protestar y externar la ira y la rabia social ante un problema que amenaza a la comunidad que no está resuelto, no encuentra justicia y no se detiene. Se trata también de un caso de patrimonio complejo de la actualidad. No aquel tipo de patrimonio complejo clásico que conmemora un hecho del pasado para que no se repita, sino de ese que habla de un problema del presente que se quiere visibilizar, solucionar y detener.

La intervención social al monumento por parte de la comunidad lo convierte igualmente en un patrimonio contestado. Conviven en el mismo espacio la significación original de enaltecimiento a los Niños Héroes, las celebraciones de la hinchada del Atlas Fútbol Club y el nuevo significado del dolor por los crímenes y las injusticias de las desapariciones. Sin embargo, la historia de los Niños Héroes parece caer en un segundo plano en la memoria pública del monumento, cobrando mayor importancia el reclamo por los nuevos mártires del presente que, de una forma más real, se enfrentaron también a un destino injusto, cruel e inútil.

Cuando el 12 de diciembre de 2021, el gobierno municipal instaló varias pantallas gigantes en la Glorieta para que la afición del Atlas Fútbol Club pudiera ver jugar a su equipo en la final de la Liga (Castro, 2021), se desató la polémica de si ese era el espacio adecuado para celebrar su triunfo. El mismo alcalde de Guadalajara, Pablo Lemus Navarro, reconoció, al mismo tiempo, la tradición del equipo de celebrar sus victorias en ese espacio y, por otro lado, el nuevo significado de la Glorieta con la memoria de las desapariciones forzadas y pidió a la hinchada que los festejos se desarrollaran con respeto a las losetas y mantas que atestiguaban los casos de los desaparecidos (Cerna, 2021; Pérez, 2021). Para esto, se colocaron también vallas alrededor del monumento. Sin embargo, a pesar del contraste entre la euforia de las celebraciones del equipo de fútbol que había conseguido por fin su segundo título después de 70 años y la memoria de las víctimas de las desapariciones forzadas, los 20 000 aficionados que celebraron esa noche respetaron el espacio y la memoria de esta nueva significación de la Glorieta.

Ante la polémica que se generó porque la celebración sería en un espacio que se transformó en un sitio de condolencia a las víctimas de desaparición en Jalisco, las autoridades colocaron un cerco alrededor de la glorieta

para que se respetaran las lonas y losas con las fichas de búsqueda de personas cuyo paradero se desconoce. El vallado fue respetado por los aficionados (Escamilla, 2021). Resulta relevante señalar que los aficionados y las autoridades pudieron reconocer en este caso el contraste entre dos de los significados y usos diferentes que contestan este elemento del patrimonio. Sin embargo, estos significados opuestos no entraron en conflicto los días de celebración, 12 y 13 de diciembre de 2021, dado que se estableció con vallas un límite o frontera para que, por un lado, se mantuviera intacta la memoria de los desaparecidos y, por el otro, pudieran circular libremente los aficionados, celebrando la victoria de su equipo de fútbol. Lo anterior reafirma que el significado del monumento que alude a la memoria de las desapariciones forzadas se encuentra bien arraigado en la población, dado que es desde ella misma que surgió la iniciativa de «tomar» ese espacio y darle un significado y un nombre nuevo. Y, al ser la misma población quien celebra la victoria de su equipo local, es congruente respetando y distinguiendo los dos usos que le da la comunidad a su Glorieta.

Los ciudadanos han querido dar mayor contundencia a la apropiación de este monumento, reescribiendo su significado y su nuevo nombre con elementos más firmes, como losetas, que rodean el espacio, adheridas fijamente sobre la piedra de cantera original. En este caso, el gobierno municipal ha colaborado para que ocurra la transformación del monumento, cuando ha retirado las mantas originales y limpiado el grafiti en las paredes, en colaboración con algunas de las personas y asociaciones civiles que coordinan las protestas por las desapariciones (Jiménez Castro, 2020; Levario, 2020; Ortega, 2020; Pérez Vega, 2020). Después, ha permitido la instalación de las losetas fijadas sobre el monumento. Quizá más por su incapacidad de detener el movimiento de protesta social que por un genuino interés de asumir su responsabilidad en el problema y hacerse parte de la solución.

La ciudadanía ha reclamado la propiedad y el uso de su monumento. Los manifestantes han elegido un nuevo nombre y este ha sido aceptado por la comunidad. En las notas periodísticas (El Informador, 2018; Solís Gadea, 2019; Telediario, 2019; Torres, 2019; ZonaDocs, 2019, 2020; Franco, 2020; Ramírez Silva, 2020; Flores Aldana & Olivarez, 2021; Larios, 2021; Rodríguez, 2021; Sales, 2021; Torres, 2021), así como en las charlas cotidianas de los ciudadanos (según pueden atestiguar estos investigadores), el nombre de este espacio es ahora, sin duda, la Glorieta de Las

y Los Desaparecidos. Ha perdido relevancia para la sociedad hablar ahí de los Niños Héroes que murieron en otra ciudad y en otra época. Las 148 losetas que, probable y lamentablemente irán en aumento (según las estadísticas), con nombres y apellidos de ciudadanos del mismo Estado, Jalisco, y otros estados vecinos, que han sufrido injustamente desapariciones, no esclarecidas ni castigadas, reescriben la historia del espacio y le consolidan una nueva significación social para la memoria pública de la comunidad.

Conclusión

Las diversas significaciones con las cuales dotamos al patrimonio cultural, a partir de nuestra cultura compartida, dependen del contexto histórico, cultural, social y político en el que se halle inmerso. Esto propicia la evolución de nuevas connotaciones por parte de la comunidad a quien dichas manifestaciones del patrimonio cultural pertenecen. Hay ocasiones en las cuales se presentan sucesos que marcan profundamente la memoria de quienes conforman dicha comunidad. Cuando estos hechos vienen empapados de sangre de inocentes, representan una exhaustiva e interminable batalla por parte de quienes les sobreviven para no quedar en el olvido y reclamar justicia. Como resultado, el patrimonio cultural cobra un nuevo papel en la dinámica social y la memoria de un determinado espacio.

En Guadalajara, Jalisco, México, el monumento dedicado a la memoria de los héroes que lucharon en 1847 contra la intervención de los Estados Unidos de América, llamado Monumento a los Niños Héroes, ha sido resignificado y renombrado como La Glorieta de Las y Los Desaparecidos. Este cambio no ha ocurrido de forma oficial ni institucional, sino que surgió de manera espontánea, aunque contundente, propuesta por la población, que comenzó a reunirse en ese punto para denunciar las múltiples desapariciones de mujeres y hombres de la región que las autoridades no han sido eficaces para resolver ni explicar; que apunta a la acción de grupos criminales del narcotráfico, y reclama la complicidad y pasividad de distintos niveles de gobierno. Múltiples protestas civiles se han sucedido en este lugar, donde los familiares y amigos de quienes han desaparecido se han apropiado del espacio permanentemente, primero, con pancartas que rezan el nuevo nombre del monumento y exponen los

casos abiertos y, luego, con la colocación de losetas con las fotos y la información de quienes han sido víctimas de estos crímenes irresueltos.

El monumento que originalmente conmemoraba la muerte de unos jóvenes mártires, más apegada a un relato épico que a una verdad histórica, ahora se ha elegido para reclamar otras muertes, del presente y más reales. El monumento que antes hablaba de una tragedia, romantizada y poetizada, ahora cuenta la historia de otra tragedia, cruda e injusta. El primer significado del monumento vino dictado por el gobierno, para que los gobernados veneraran a unos mártires de bronce. El nuevo significado viene establecido por la comunidad, para reprocharle al Gobierno su corrupción, su ineficacia y, probablemente, su complicidad; para reclamarle que no cierre los ojos ni mire hacia otro lado; para exigirle que juegue el papel que le corresponde y proteja a su gente; para recordarle que ahí está la ciudadanía, sufriendo por su mal gobierno y que no se va a cansar de reclamar; para tomar las riendas del relato que se cuenta en ese espacio, y para fijar para sí la nueva memoria pública del monumento.

La Glorieta de Las y Los Desaparecidos en Guadalajara, Jalisco, México, es otro caso de patrimonio complejo de la actualidad identificado en Latinoamérica, que habla de un problema del presente que la sociedad quiere visibilizar y detener. Las protestas ciudadanas, a partir de una iconoclastia social espontánea y una actitud proactiva, le han cambiado el nombre y el aspecto al monumento y lo han convertido en un patrimonio contestado. Ahora, un nuevo significado se superpone al original, reclamándole al gobierno su responsabilidad y exigiéndole que actúe de forma efectiva para investigar, perseguir, castigar y detener a los culpables de las desapariciones forzadas que la sociedad está padeciendo.

Agradecimientos

Estos autores agradecen a la Dra. Alejandra Robles Delgado Romero, jefa de patrimonio artístico e histórico, y la Dra. Sofía Magaña Tiscareño, coordinadora del área de sitios arqueológicos, de la Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, por facilitar la obtención de las fichas del Inventario del Patrimonio Cultural del Estado relativas al monumento en cuestión.

Referencias

Agencia EFE. (2021, mayo 9). *Pegan losetas con imágenes de desaparecidos en glorieta de Jalisco*. https://www.efe.com/efe/usa/sociedad/pegan-losetas-con-imagenes-de-desaparecidos-en-glorieta-jalisco/50000101-4532210b

Aixelà-Cabré, Y. (2019). *Ciudades, glocalización y patrimonio contestado. Una historia de Bata y de Al-Hoceima, 1900-2019*. EdicionsBellaterra.

Álvarez, G. (2021). *Cantera*. Rocas y Minerales. https://www.rocasyminerales.net/cantera/

Amnistía Internacional. (2020, agosto 28). *Desapariciones forzadas*. https://amnistia.org.mx/contenido/index.php/desapariciones-forzadas/

Amnistía Internacional. (2021, abril 7). *México 2021*. https://www.amnesty.org/es/location/americas/north-america/mexico/report-mexico/

Ayuntamiento de Guadalajara. (2019). *Participa en el festival SUCEDE en la ciudad*. 100 cosas para disfrutar Guadalajara. https://100cosas.guadalajara.gob.mx/eventos/sucede

BBC Mundo. (2018, mayo 24). *El macabro final de tres estudiantes en México que fueron asesinados y disueltos en ácido tras ser confundidos con narcos*. https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-43879259

Beuchot, M. (1999). *Heurística y hermenéutica*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Brown, S., & Vileikis, O. (2020). *ICOMOS 2020 Scientific Symposium: A legacy*. https://australia.icomos.org/wp-content/uploads/ICOMOS-2020-Scientific-Symposium-A-legacy-vol-32-no-1.pdf

Caïs, J. (2002). *Metodología del análisis comparativo* (2da ed.). Centro de Investigaciones Sociológicas.

Chávez Aguayo, M. A., & Garduño Freeman, C. (2020). Machismo and feminicide: sharing culture and difficult heritage in Mexico. *Historic Environment*, *32*(1), 36-53. https://search.informit.org/doi/abs/10.3316/informit.831477727586708

Chávez Aguayo, M. A. & Ramírez Silva, E. D. (2020). *Patrimonio Cultural*. Fundación Universitaria Iberoamericana (FUNIBER).

Cerna, C. (2021, diciembre 8). *Piden respetar lonas sobre personas desaparecidas en la Glorieta de los Niños Héroes, durante festejos por el posible triunfo del Atlas*. Líder Informativo.

Comité Contra las Desapariciones Forzadas sobre México. (2015, enero 9). *Informe alternativo*.

Decreto 24952/LX/14 de 2014 [con fuerza de ley]. Por medio del cual se expide la Ley de Patrimonio Cultural del Estado de Jalisco y sus Municipios. Art. 26. 26 de agosto de 2014.

De la Cerda, G. (2016, agosto 15). *Atlistas se reúnen en la Glorieta Niños Héroes*. Milenio. https://www.milenio.com/deportes/atlistas-se-reunen-en-la-glorieta-ninos-heroes

El Informador (2018, marzo 25). *Por desaparecidos, 'renombran' la Glorieta de los Niños Héroes*. https://www.informador.mx/jalisco/Por-desaparecidos-renombran-la-Glorieta-de-los-Ninos-Heroes-20180325-0027.html

El Sol de México (2018, 23 de abril). *Estudiantes de cine desaparecidos fueron asesinados y disueltos en ácido: Fiscalía*. https://www.elsoldemexico.com.mx/republica/sociedad/fiscalia-confirma-muerte-de-javier-salomon-aceves-gastelum-marco-avalos-jesus-daniel-diaz-estudiantes-de-cine-de-tonala-cjng-acido-1636355.html

Escamilla, H. (2021, diciembre 13). *Atlas festeja su campeonato en Guadalajara; autoridades reportan incidentes menores*. Publimetro. https://www.publimetro.com.mx/jalisco/2021/12/13/atlas-celebra-su-campeonato-en-guadalajara-autoridades-reportan-incidentes-menores/

Flores Aldana, O. (2021, diciembre 13). *Glorieta de los Niños Héroes, el punto neurálgico del festejo del Atlas como campeón*. ESPN. https://www.espn.com.mx/futbol/mexico/nota/_/id/9665466/atlas-campeon-festejo-glorieta-ninos-heroes-aficionados

Flores Aldana, O., & Olivarez, A. (2021, diciembre 11). *Atlas y la glorieta de los desaparecidos*. ESPN. https://www.espn.com.mx/futbol/mexico/nota/_/id/9657185/atlas-y-un-titulo-para-sanar-la-llaga-del-dolor-de-los-desaparecidos

Franco-Migues, D. (2018). #NoSonTresSomosTodos: jóvenes, las principales víctimas de desaparición en México. En *Análisis Plural*, 217-229.

Franco, D. (2020, marzo 18). *Siguen siendo tres, seguimos siendo todos: A dos años de la desaparición de Marco, Daniel y Salomón, estudiantes del CAAV*. ZonaDocs. zonadocs.mx/2020/03/18/siguen-siendo-tres-seguimos-siendo-todos-a-dos-anos-de-la-desaparicion-de-marco-daniel-y-salomon-estudiantes-del-caav/

Gallegos, A. (2017, octubre 31). *Inauguran cuarta edición del Festival Epicentro*. El Informador. https://www.informador.mx/economia/Inauguran-cuarta-edicion-del-Festival-Epicentro-20171031-0098.html

García, M. E., & Fristche, E. (1989). *Los niños héroes, de la realidad al mito*. Universidad Nacional Autónoma de México.

González, L. (1994). El periodo formativo. En D. Cosío Villegas, I. Bernal, A. Moreno Toscano, L. González, E. Blanquel, & L. Mayer, *Historia Mínima de México* (pp. 75-118). El Colegio de México, A. C.

González y González, L. (2005). De la múltiple utilización de la Historia. En C. Pereyra, L. Villoro, L. González, J. J. Blanco, E. Florescano, A. Córdova, H. Aguilar, C. Monsiváis, A. Gilly, & G. Bonfil (Eds.), *Historia, ¿para qué?* (pp. 55-74). Siglo XXI.

González Zarandona, J. A. (2015). Towards a theory of landscape iconoclasm. *Cambridge Archaeological Journal*, *25*(2), 461–75. https://doi.org/10.1017/S0959774314001024

Human Rights Watch, (2021, enero 13). *Informe Mundial 2021*. https://www.hrw.org/es/world-report/2021/country-chapters/377395

Jiménez Castro, J. L. (2020, abril 30). *Retiran temporalmente manta en Glorieta de Niños Héroes*. Notisistema. https://www.notisistema.com/noticias/retiran-temporalmente-manta-en-glorieta-de-ninos-heroes/

Jiménez Castro, J. L. (2021, diciembre 7). *Instalan pantallas para ver la final en glorieta Niños Héroes y Plaza Liberación*. Notisistema. https://www.notisistema.com/noticias/instalaran-pantallas-para-ver-la-final-en-glorieta-ninos-heroes-y-plaza-liberacion/

Johnston, C. (2017). Reconociendo el vínculo entre la significación social y las prácticas en torno al patrimonio cultural. *Córima*, *Revista de Investigación en Gestión Cultural*, *2*(2). https://doi.org/10.32870/cor.a2n2.6306

Martínez Carazo, P. C. (2006). El método de estudio de caso: estrategia metodológica de la investigación científica. *Pensamiento & Gestión*, (20), 165-193. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64602005

Martínez, I., & Esparza, E. (2015, 15). *El 212 celebra la diversidad*. El Informador. https://www.informador.mx/Entretenimiento/El-212-RMX-celebra-la-diversidad-20151115-0154.html

McDonald, B. & Trovar, M. (2020, marzo 10). Protesting feminicide in Mexico. *The New York Times*. https://www.nytimes.com/video/world/americas/100000007023396/march-femicide-women-mexico.html

Merriam-Webster. (2021). *Dictionary*. https://www.merriam-webster.com/dictionary/

Monti Colombani, P. B. J. (2020). Joaquín Arias: escultor de monumentos y de la identidad nacional (1913-2013). *Vínculos: Sociología, análisis y opinión*, (1). http://revistavinculos.cucsh.udg.mx/index.php/VSAO/article/view/7534

Larios, R. (2019, septiembre 26). *Los cárteles que operan en Jalisco*. Unión Jalisco. https://www.unionjalisco.mx/2019/09/26/los-carteles-que-operan-en-jalisco

Larios, R (2021, diciembre 13). *Festejo de Atlas campeón 2021. ¿A qué hora es el desfile y por dónde va a pasar?* Unión Jalisco. https://www.unionjalisco.mx/2021/12/13/festejo-de-atlas-campeon-2021-a-que-hora-es-el-desfile-y-por-donde-va-a-pasar/

Levario, J. (2020, abril 30). Limpian glorieta de desaparecidos. *El Diario NTR*. https://www.ntrguadalajara.com/post.php?id_nota=147808

Ortega, R. (2020, abril 30). *Limpian "Glorieta de los Desaparecidos", retiran lonas y mantas*. MegaNoticias. https://www.meganoticias.mx/la-paz/noticia/limpian-glorieta-de-los-desaparecidos-retiran-mantas-y-lonas/144673

Pérez Vega, I. (2020, mayo 1). *Protestan colectivos feministas en contra de la "limpieza" de la glorieta de las y los desaparecidos*. UDG TV. https://udgtv.com/noticias/protestan-colectivos-feministas-limpieza-glorieta-desaparecidos/

Pérez, J. P. (2021, diciembre 10). *Lemus pide a aficionados de Atlas respeto a glorieta*. El Diario NTR. https://ntrguadalajara.com/post.php?id_nota=175467

Ramírez Silva, E. D. (2020, septiembre 18). *De héroes a desaparecidos: dolorosas resignificaciones en el patrimonio cultural*. Vertientes Medios. https://vertientesmedios.com/opiniones/de-heroes-a-desaparecidos-dolorosas-resignificaciones-en-el-patrimonio-cultural/

Real Academia Española. (2021). *Diccionario de la lengua española*. https://dle.rae.es/

Rebouças, E. M. (2019). *Léxico, texto e ensino de língua estrangeira: os heterossemânticos parciais na interface español-português* [Tesis de Maestría, Universidade de Brasília]. Repositório Institucional da UNB. https://repositorio.unb.br/handle/10482/35018

Ríos, J. (2021, mayo 11). *Miles de personas se reúnen en la Glorieta de las y los Desaparecidos para exigir Justicia*. UDG TV. https://udgtv.com/noticias/miles-de-personas-reunen-glorieta-desaparecidos-exigir-justicia/

Rivas, R., & Rojas, D. (2019, septiembre 12). *Los Niños Héroes, entre la historia y el mito*. UNAM Global. https://unamglobal.unam.mx/los-ninos-heroes-entre-la-historia-y-el-mito/

Rodríguez, L. (2021, junio 27). Pegan más losetas en Glorieta de Desaparecidos. *El Diario NTR*. https://ntrguadalajara.com/post.php?id_nota=168206

Sales, B. (2021, diciembre 11). *El monumento a los Niños Héroes espera al Atlas campeón, ¿Por qué celebran ahí?* Esto. https://www.esto.com.mx/571839-el-monumento-a-los-ninos-heroes-espera-al-atlas-campeon-por-que-celebran-ahi/

Santillanes, A. (2016, agosto 15). La fiel celebra el centenario del Atlas. *El Diario NTR*. https://www.ntrguadalajara.com/post.php?id_nota=48116

Secretaría de Cultura del estado de Jalisco. (2015, 2019). *Inventario del Patrimonio Cultural del Estado*. Gobierno del estado de Jalisco. https://sc.jalisco.gob.mx/patrimonio/inventario-estatal-del-patrimonio-cultural

Silverman, H. (2010). Contested cultural heritage: a selective historiography. En H. Silverman (Ed.), *Contested cultural heritage: religion, nationalism, erasure, and exclusion in a global world* (pp. 1-50). Springer.

Smith, L. (2006). *Uses of heritage*, Routledge.

Solís Gadea, H. R. (2018, marzo 26). *La glorieta de las y los desaparecidos*. Milenio. https://amp.milenio.com/opinion/hector-raul-solis-gadea/atrevimientos/la-glorieta-de-las-y-los-desaparecidos

Sports Center ESPN [@SC_ESPN]. (2021, septiembre 12). [Imagen adjunta] [Tuit]. Twitter.

Telediario. (2019, junio 23). *Reinstalan mantas en Glorieta de las y los Desaparecidos*. https://www.telediario.mx/local/reinstalan-mantas-en-glorieta-de-las-y-los-desaparecidos

Toro. (1965). *Los Niños Héroes* [Lámina didáctica].

Torres, E. (2021, septiembre 13). *Así luce la Glorieta de los Niños Héroes en Jalisco, ahora monumento a las y los desaparecidos*. El Horizonte. https://www.elhorizonte.mx/jalisco/asi-luce-glorieta-ninos-heroes-jalisco-ahora-monumento-y-desaparecidos-/4037812

Torres, X. (2019, junio 23). *Vuelven los rostros a la "Glorieta de las y los Desaparecidos de Jalisco"*. ZonaDocs. https://www.zonadocs.mx/2019/06/23/vuelven-los-rostros-a-la-glorieta-de-las-y-los-desaparecidos-de-jalisco/

TV Azteca. (2021, septiembre 13). *Conmemoración a los Niños Héroes en Guadalajara*. https://www.aztecajalisco.com/noticias-conmemoracion-a-los-ninos-heroes-en-guadalajara

Viroli, M. (2000). *La sonrisa de Maquiavelo*. Tusquets.

Zona Guadalajara. (2018). *Glorieta de los Niños Héroes convertida en la "Glorieta de los Desaparecidos"*. https://zonaguadalajara.com/glorieta-de-los-desaparecidos-gdl/

Zona Guadalajara. (s.f.). *Glorieta de los Niños Héroes*. https://zonaguadalajara.com/glorieta-de-los-ninos-heroes/

ZonaDocs. (2019, mayo 7). *Piden familiares que se restituyan todas las lonas que se quitaron de la Glorieta de las y los Desaparecidos*. https://www.zonadocs.mx/2019/05/07/piden-familiares-que-se-restituyan-todas-las-lonas-que-se-quitaron-de-la-glorieta-de-las-y-los-desaparecidos/

ZonaDocs. (2020, mayo 2). *¡Es un acto de control! Red YoVoy8deMarzo y familiares se pronuncian por retiro de lonas de desaparecidos y limpia denuncias feministas de la Glorieta de las y los desaparecidos*. https://www.zonadocs.mx/2020/05/02/es-un-acto-de-control-red-yovoy-8demarzo-y-familiares-se-pronuncian-por-retiro-de-lonas-de-desaparecidos-y-limpia-denuncias-feministas-de-la-glorieta-de-las-y-los-desaparecidos/

Biografías de los editores

María Elena Bedoya Hidalgo

https://orcid.org/0000-0002-9421-9438

Historiadora y curadora independiente. Actualmente, es investigadora asociada posdoctoral del proyecto Comics and Race in Latin America de la Universidad de Manchester, Reino Unido. Doctora por el Programa de Sociedad y Cultura de la Universidad de Barcelona, España y Magíster en Estudios Latinoamericanos en la Universidad Andina Simón Bolívar en Quito, Ecuador. Es profesora en el programa maestría de Museología y Patrimonio en la Universidad Andina Simón Bolívar. Ha impartido cursos sobre memoria, curaduría, políticas culturales, estudios visuales, historia social y cultural a nivel de grado y posgrado. Su reciente libro, *Antigüedades y nación: coleccionismo de objetos precolombinos y musealización en los Andes 1892-1915,* fue editado por la Universidad del Rosario y coeditado por la Universidad Javeriana y la Universidad Santo Tomás de Colombia. Sus intereses de estudio son la historia pública, la curaduría histórica, museos, visualidad y de cultura material. Miembro de la Federación Internacional de Historia Pública y de Archiveros sin Fronteras, Ecuador.

Jimena Perry Posada

https://orcid.org/0000-0001-5102-1651

Estudió antropología en la Universidad de Los Andes, Bogotá, Colombia. Hizo una maestría en antropología social en la Universidad de Cambridge, Reino Unido, y obtuvo un doctorado en historia por la Universidad de Texas en Austin. Ha sido profesora en Colombia y Estados Unidos, donde reside desde 2011. Ha sido instructora de español, historia de América Latina e historia oral en la Universidad de Texas en Austin y en East Carolina University. Actualmente, es profesora asistente en el Departamento de Historia de Iona University en Nueva York. Desde 2018 es la coordinadora del proyecto Explorers de la Federación Internacional de

Historia Pública y ha sido parte del comité directivo de la misma federación (2021-2024). Sus intereses de investigación son museos, violencia y memoria en América Latina, historia de la antropología e historia pública. Ha publicado los libros *Caminos de la antropología en Colombia: Gregorio Hernández de Alba*, 2016, y *Museums, Exhibitions, and Memories of Violence in Colombia: Trying to Remember*, 2023.

Manuel Salge Ferro

https://orcid.org/0000-0003-3714-0624

Doctor en Antropología por la Universidad de los Andes. Desde hace varios años trabaja las relaciones entre patrimonio cultural y medios emergentes. Autor, consultor y evaluador de diferentes publicaciones académicas y de divulgación que exploran y relacionan estos temas. Actualmente, es profesor de la Facultad de Comunicación Social Periodismo de la Universidad Externado de Colombia y es parte del Observatorio del Patrimonio Cultural y Arqueológico OPCA de la Universidad de los Andes.

Biografías de los autores

Teresa Armijos

Teresa Armijos Burneo es doctora en Desarrollo Internacional por la Universidad de Sussex y es profesora de Recursos Naturales y Desarrollo en la Universidad de East Anglia, Reino Unido. Tiene más de diez años de experiencia en investigación interdisciplinaria que explora críticamente la intersección entre el medio ambiente y desarrollo. Su investigación combina enfoques de ecología política, estudios de desarrollo, historia y teorías decoloniales para estudiar el riesgo de desastres y la política en la gestión de recursos naturales. La investigación de Teresa aplica metodologías participativas y las artes creativas para coproducir conocimiento con los más afectados por el cambio medioambiental. Ella ha trabajado en varios países de América Latina y el Caribe, incluidos Ecuador, Perú, Colombia, San Vicente, Montserrat y Guatemala.

Karina Barragán

Licenciada en diseño gráfico por la Universidad San Francisco de Quito. Cuenta con posgrados en Elisava, Escola Massana y la Universidad Internacional de Valencia, en España en fotografía y diseño editorial. Actualmente, es investigadora en el proyecto Tomorrow's Cities para el diseño de exposiciones participativas y preparación de materiales de comunicación. Fue parte de Ánima, un importante estudio de diseño en Ecuador, cofundadora del proyecto de arte multidisciplinario Hormiga y del estudio de diseño REM. Además, ha realizado distintas exposiciones tanto en España como en Latinoamérica. Trabaja como museógrafa, comunicadora visual y directora de arte para proyectos académicos, de divulgación científica, artísticos y culturales. Es activista por los derechos humanos, de los animales y la naturaleza, es parte de movimientos por la conservación de los recursos naturales. Ha trabajado especialmente con la comunidad LGBTI y mujeres en situaciones de vulnerabilidad.

Jenni Barclay

Profesora de vulcanología en la Escuela de Estudios Ambientales de la Universidad de East Anglia, Reino Unido. Obtuvo su PhD en la Universidad de Bristol. Está interesada en todos los aspectos de la reducción del riesgo de desastres en entornos volcánicos en el Caribe y Sudamérica. Sus investigaciones estudian y promueven (1) el acceso equitativo a los conocimientos sobre las amenazas y su intercambio; (2) procesos volcánicos y su seguimiento; (3) respuestas culturales y sociales a la actividad volcánica y su papel en el aumento de la resiliencia; (4) la ciencia ciudadana y (5) los volcanes y su entorno de riesgos múltiples. Entre sus proyectos interdisciplinarios están Mountain A Glow, GCRF Hub Tomorrow's Cities, STREVA «Strengthening Resilience to Volcanic Hazards» (2012-2019).

María Isabel Cupuerán

Es Ingeniera geóloga por la Escuela Politécnica Nacional de Quito, Ecuador y Especialista en Gestión de Riesgos de Desastres por la Universidad Andina Simón Bolívar. Se desempeña como investigadora en gestión del riesgo de desastres en la ciudad de Quito para el centro interdisciplinario UKRI GCRF Tomorrow's Cities. Sus investigaciones se enfocan en profundizar el conocimiento del riesgo desde su construcción social acercando el conocimiento científico a comunidades locales a través de la ciencia ciudadana y metodologías participativas y así propiciar el fortalecimiento de capacidades locales. Actualmente, es maestrante en Comunicación Social de la Ciencia en la Universidad Internacional de Valencia.

Marco Antonio Chávez Aguayo

https://orcid.org/0000-0001-6761-4830

Tiene un perfil académico en gestión de la cultura y el patrimonio, psicología, derecho, música y tecnología digital. Nacido en México y naturalizado en España, es profesor investigador y consejero académico del Sistema de Universidad Virtual (UDGVirtual) de la Universidad de Guadalajara,

México, donde es docente y director de tesis de licenciatura, maestría y doctorado. Investigador nacional del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) de México y *chartered scientist* de The Science Council del Reino Unido. También es *chartered psychologist* y *coach* psicológico registrado de la British Psychological Society (BPS). Fue consultor del Gobierno de Barbados, la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente (ECRO) y diversas legislaturas estatales en México. Es fundador de la publicación indexada *Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural*, de la que fue su director. Es cofundador, codiseñador y secretario de la Junta Académica de la Maestría y Doctorado en Gestión de la Cultura. Es miembro del comité editorial de la *Revista Mexicana de Investigación en Psicología*. Ha sido profesor visitante en diversas instituciones de México, Colombia, Australia, Estados Unidos, Grecia, España, Finlandia, el Reino Unido y Barbados. Ha publicado en español, inglés y francés en editoriales de una docena de países. Tiene una maestría y un doctorado en gestión de la cultura y el patrimonio, con la mención de «doctor internacional», por la Universidad de Barcelona, España. También estudió la maestría en estudios comparados en arte, literatura y pensamiento en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. En México, obtuvo su licenciatura en psicología y cursa actualmente un segundo doctorado, en Derecho. Es miembro del ICOMOS, ICOM, American Psychological Association (APA), American Bar Association y miembro de los comités de investigación y diversidad de la American Psychology-Law Society (AP-LS). Frecuentemente es invitado a actividades de divulgación científica en televisión, radio, prensa y medios digitales internacionales, tanto públicos como privados.

Agathe Dupeyron

Es una antropóloga y arqueóloga francesa, y consultora especializada en la evaluación de proyectos vinculados al patrimonio cultural. Hizo su maestría de arqueología pública en University College London, actualmente, es candidata de doctorado en la Escuela de Desarrollo Internacional de la Universidad de East Anglia, Norwich, Reino Unido. Investiga los impactos que tiene la arqueología en tres comunidades de Perú y Ecuador utilizando metodologías etnográficas y participativas.

Pablo Escandón-Montenegro

Doctor en Comunicación e Información Contemporánea, máster en Sociedad de la Información y el Conocimiento, máster en Periodismo Digital y licenciado en Comunicación y Literatura. Investigador y docente de narrativas y patrimonios digitales. Escritor de ficción y no ficción en formatos analógico, hipermedia y transmedia. Docente de la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, en donde es coordinador académico de la Especialización en Comunicación Digital y de la Maestría en Comunicación Transmedia.

María José Jarrín

Es doctora en Historia del Arte por la Universidad Panthéon-Sorbonne y sus trabajos abordan los intercambios de culturas materiales entre Francia y Ecuador, como procesos fundadores de museos en los siglos XIX y XX. Ha participado en la organización de exposiciones y en la creación de herramientas digitales sobre la historia cultural de los objetos y las instituciones científicas a nivel internacional. Actualmente, es posdoctorante en el laboratorio TELEMMe de la Universidad Aix-Marseille para el proyecto Mars-IMPERIUM que interroga la historia imperial de la ciudad de Marsella, desde la colonia hasta la actualidad. Ganadora de la beca «Historia e itinerarios de las colecciones 2021-2022» del Museo Quai Branly – Jacques Chirac y la Biblioteca Nacional de Francia. Se encuentra investigando las prácticas de coleccionismo de objetos e imágenes artísticas en las colecciones públicas de París en el siglo XX.

Paulina Jáuregui

Máster en Diseño Industrial por North Carolina State University, Estados Unidos, y Diseñadora Gráfica e Industrial por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Actualmente, es docente en la carrera de Diseño de Productos de la Universidad de las Américas y es coordinadora del Museo Interactivo de Ciencia, parte de la Fundación Museos

de la Ciudad en Quito, Ecuador. Tiene once años de experiencia como trabajadora de museos, en proyectos de diseño integral, gestión cultural y museografía enfocados en el diseño de experiencias accesibles, interactivas, educativas y de divulgación científica con interés especial en el aporte del diseño en las experiencias de aprendizaje y los procesos sociales de apropiación de la ciencia.

Michel Kobelinski

Es doctor en Historia por la Universidade Estadual Paulista (UNESP), posdoctorado en Historia por la Universidade Federal do Paraná (UFPR), profesor asociado, miembro permanente del Máster en Historia Pública (UNESPAR) y del Máster Profesional en Enseñanza de la Historia (UNESPAR/UFRJ), campus Campo Mourão; se desempeña como editor de la revista *Public History Weekly* (Brasil). Sus investigaciones se centran en la historia, la literatura, el patrimonio, los museos, las comunidades y los lugares de memoria.

Paúl Narváez

Investigador audiovisual y documentalista. Es parte del Sindicato Audiovisual desde el año 2012, construye plataformas web pensadas como herramientas de educación y salud pública. Actualmente, trabaja en la Dirección de la Cinemateca Nacional del Ecuador.

Andrés Felipe Ospina Enciso

Antropólogo por la Universidad Nacional de Colombia; Magíster y Doctor en Antropología Social por la Universidad de los Andes. Sus investigaciones se centran en las relaciones entre vida y muerte en contextos de violencia y conflicto social, en procesos religiosos de contextos populares, y en manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial. Su trabajo de campo etnográfico y pesquisa analítica se han realizado con poblaciones

campesinas e indígenas, en las que ha identificado procesos históricos de composición y cambio cultural. Actualmente, se desempeña como docente catedrático de la Maestría en Patrimonio Cultural de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, y es gerente de la Agencia Cultural del Banco de la República en la ciudad de Ibagué, Colombia.

Alejandra Panozzo Zener

Doctora en Comunicación por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Magister en Industrias Culturales Política y Gestión por la Universidad Nacional de Quilmes, Argentina. Licenciada y Profesora en Bellas Artes, con especialidad en Teoría y Critica por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Fue becaría doctoral y posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Investigadora Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), y miembro activo del Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos, radicado en el Instituto de Estudios Críticos (IECH-CONICET-UNR). Docente de la Licenciatura y Tecnicatura en Gestión Cultural de la Facultad de Humanidades y Artes, de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina.

Ivette Quezada Vásquez

Licenciada en Historia por la Universidad de Chile, diplomada en Patrimonio Cultural Vivo por la Universidad Católica de Chile. Actualmente, cursa el Magíster en Arte, Cultura y Pensamiento Latinoamericano de la Universidad de Santiago. Tiene diez años de experiencia en investigación y ejecución de proyectos en torno al patrimonio y la memoria social en organismos públicos y ONG en Chile. Actualmente, se encuentra investigando en torno a la construcción nacional de alteridades en las políticas de patrimonilización y los diferentes repertorios de desmonumentalización suscitados en la revuelta chilena y el contexto mundial de luchas anticoloniales. Ha publicado, a la fecha, dos artículos al respecto. Es parte del Colectivo Monumentos Incómodos.

Eduardo Daniel Ramírez Silva

https://orcid.org/0000-0002-7355-8270

Es licenciado en Gestión Cultural por la Universidad de Guadalajara y maestro en Ciencias Humanas por la Universidad Antropológica de Guadalajara. Está certificado en Aprendizaje Cooperativo por el Miami Educational Research Institute. Como docente, cuenta con trece años de experiencia, en los cuales se ha desenvuelto en varios niveles educativos cuyas áreas de desempeño han sido las Ciencias Sociales y Humanidades, Lenguaje y Comunicación, Debates y Argumentación. Realizó proyectos de difusión cultural para el Cineforo y el Museo de las Artes (MUSA) de la Universidad de Guadalajara, así como el Museo de Arte Contemporáneo de San Luis Potosí, México. Diseñó y gestionó el Centro de Estudios Cinematográficos de Guadalajara. Administró los servicios culturales del Centro Cultural 1907 y fue curador de arte del mismo espacio en Guadalajara. Como investigador, sus principales temas de estudio son: patrimonio cultural, educación y ocio, lectura, escritura y oralidad como medios de aprendizaje, entre otros. Ha publicado su trabajo académico para diversas instancias, entre ellas: Dokuma Innovación Educativa, Fundación Universitaria Iberoamericana (FUNIBER), Escuela de Conservación y Restauración de Occidente (ECRO), Instituto para el Futuro de la Educación del Tecnológico de Monterrey y Universidad Antropológica de Guadalajara. También realiza periodismo cultural para medios digitales, como la revista *El Descafeinado* y *Vertientes Medios*. Escribió y publicó un libro de poesía titulado *De mi boca a la pluma, de mi pecho al papel*. Actualmente, es profesor del Taller de Lectura y Redacción, del taller de Debate y de Comunicación en la Preparatoria ITESO, además, es promotor de lectura en la Biblioteca Dr. Jorge Villalobos Padilla S.J. de la misma institución.

Casandra Sabag

Es una artista y antropóloga visual mexicana. Como pintora ha realizado nueve exposiciones individuales y más de veinte exposiciones colectivas en países como México, China, Corea del Sur, Singapur, Etiopía, Sudáfri-

ca, Tailandia y Ecuador. Como profesora ha impartido clases en México en la Maestría de Artes Visuales y en el sistema de Educación Continua de la UNAM y la Universidad Iberoamericana; y en Ecuador, en la Universidad de las Américas y la Universidad Central del Ecuador. Desde el año 2012 forma parte del colectivo Sindicato Audiovisual, dedicado a la investigación audiovisual antropológica y la creación de proyectos transmedia. Actualmente, es doctoranda de Letras Modernas en la Universidad Iberoamericana.

Ricardo Santhiago

Profesor de la Universidad Federal de São Paulo. Su investigación se centra, principalmente, en la historia oral, la historia pública y la cultura brasileña. Tiene una maestría y un doctorado en Historia Social por la Universidad de São Paulo, habiendo completado en 2013 una disertación sobre el desarrollo de la historia oral en Brasil. Dirige el Centro de Memoria Urbana (CMUrb) y el Archivo de Memoria de las Artes Brasileñas (Amabile). Ha publicado una docena de libros, escritos y editados, así como más de 50 artículos, ensayos y capítulos de libros. Entre otros premios, recibió el Premio al Mejor Artículo de Historia Oral de la Asociación de Historia Oral de Estados Unidos, en 2012, y el Premio al Nuevo Profesional del Consejo Nacional de Historia Pública de Estados Unidos, en 2014. Es uno de los pioneros en el campo de la historia pública en Brasil y miembro fundador de la Red Brasileña de Historia Pública. Es vicepresidente de la Asociación Brasileña de Historia Oral y es editor de la revista *História Oral*.

Elisa Sevilla

Actualmente, se desempeña como docente de historia en el Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad San Francisco de Quito. Obtuvo su doctorado en Ciencias Sociales en FLACSO Ecuador. Su trabajo de investigación se enfoca en la historia de la ciencia, incluidas las redes científicas del siglo XIX, colecciones y museos, los

desastres, la astronomía y meteorología, la circulación del darwinismo y otras teorías científicas. Es codirectora del centro interdisciplinario Tomorrow's Cities en Quito, el cual se enfoca en la reducción del riesgo de desastres en la ciudad por construirse. Parte de los resultados de sus investigaciones se ha presentado al público general en proyectos de historia pública como la exposición en el Centro Cultural Metropolitano «Espíritu de Red: Intelectuales, museos y colecciones, 1850 – 1930» en 2017 o la plataforma digital Reducir Riesgos en Quito, lanzada en 2022, entre otros.

Marcos Tolentino

Magíster en Historia por la Universidad Estadual de Campinas (Unicamp) en Brasil. Actualmente, es estudiante del Doctorado en Historia en la misma universidad y desarrolla su tesis sobre las modalidades de inserción de sobrevivientes de los centros clandestinos de detención en el movimiento argentino de derechos humanos, a partir del caso de la Asociación de Ex Detenidos Desaparecidos (AEDD).

María Antonieta Vásquez Hahn

Licenciada en Ciencias Históricas por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, con una maestría en Historia por la Universidad Andina Simón Bolívar. Como investigadora independiente ha realizado trabajos para el Fondo de Salvamento (hoy Instituto Metropolitano de Patrimonio), el Ministerio de Cultura, el Centro Cultural Metropolitano, la Fundación teatro Nacional Sucre, entre otros. Como resultado de estos proyectos, ha publicado varios artículos y libros.
Su labor investigativa se ha orientado a temas de vida cotidiana, a la historia de varios edificios públicos quiteños, al período de la Revolución Quiteña y la época de la Independencia. En los dos últimos años ha participado en el proyecto interdisciplinario "Tomorrow´s cities", profundizando en la historia de las amenazas naturales en Quito.

María Paula Villani

Licenciada en Antropología egresada de la Facultad de Humanidades y Artes de Universidad Nacional de Rosario. Conservadora de Museos, egresada de la Escuela Superior de Museología de Rosario y Máster en Museología por el Instituto Iberoamericano de Museología. Vive en rosario, Argentina, donde se desempeña laboralmente desarrollando y coordinando el Área de Comunidades del Museo de la Ciudad de Rosario Wladimir Mikielievich-Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario. Participa activamente de proyectos desarrollados por la Dirección de Museos y Bibliotecas Municipales. Es docente concursada en la materia Itinerarios de la Prácticas pre profesional II en Carrera de Museología y Gestión Cultural de la Escuela Superior de Museología de Rosario. Docente en el Seminario de Metodología de la Investigación en el trayecto de formación profesional, Catedra Experimental- FAPIC-Secretaría de Cultura y Educación. Conformó el equipo que desarrolló los proyectos de replanteo museológico y museográfico de los Museos Provinciales de Ciencias Naturales: Dr. Ángel Gallardo de la ciudad de Rosario y en el Museo Provincial de Ciencias Naturales Florentino Ameghino de la ciudad de Santa Fe, en ambas instituciones diseñando y desarrollando los Estudios de Público para evaluar los proyectos en la etapa de planificación conceptual. Se capacita permanentemente en el abordaje de la relación museos, comunidades, patrimonio y territorios, y forma parte de proyectos de investigación en tornos a esta temática. Participó mediante selección nacional del Laboratorio TyPA de Gestión de Museos (2016), de las dos ediciones de PAC, Encuentro sobre Publico, Audiencias y Comunidades (2018-2019), del Museo Re imaginado, Medellín (2017). Realizó capacitaciones de la Dirección Nacional de Museos (2018-2019). Formó parte, también mediante selección nacional, del primer Observatorio Nacional de Museos que desarrolló la fundación TyPA (2018). También, se capacito en el abordaje de Cartografías Sensibles en espacios Públicos (2021).

Camilo Zapata

Es Ingeniero Geólogo por la Escuela Politécnica Nacional de Quito, Ecuador, obtuvo un Máster en Ciencias de la Tierra en la Universidad EAFIT de Medellín, Colombia y actualmente es candidato al Doctorado en Ingeniería Civil por la Universidad de Bristol, Reino Unido. También, desempeña el rol de investigador en gestión del riesgo de desastres en la ciudad de Quito para el centro interdisciplinario UKRI GCRF Tomorrow's Cities. Su principal línea de investigación es la evaluación de la amenaza por movimientos en masa en entornos urbanos, mediante el uso de sensores remotos y modelamiento computacional.

Comunidades digitales, museos e historia pública: Experiencias en torno a América Latina propone un diálogo desde un presente marcado, entre otros aspectos, por la cuarentena a raíz de la pandemia de la COVID-19 a escala global, las movilizaciones políticas y sociales y los desastres naturales que afectan a nuestros territorios y poblaciones. Desde una perspectiva crítica y un abordaje interdisciplinario, los textos aquí reunidos presentan distintas entradas sobre problemáticas contemporáneas vinculadas a las políticas públicas, las humanidades digitales, los estudios de la memoria, la museología, la gestión cultural y de patrimonio, entre los más relevantes. Los diferentes estudios de caso de países como Argentina, Chile, México, Brasil, Ecuador y Colombia muestran una visión en conjunto de la región que permite una lectura reflexiva y un análisis interconectado sobre las distintas maneras de hacer historia pública en América Latina. Este libro constituye un primer abordaje sobre este tema en la región y ofrece distintas perspectivas de cómo las prácticas interpretativas del pasado y sus proyecciones públicas son escenarios posibles para la reflexión, tanto teórico-conceptual, como su incidencia presente en las distintas sociedades.

ISBN: 978-628-7620-38-4

@usfqpress